This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

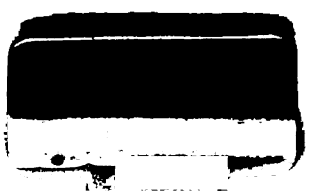
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

ARCHITECTURE
N
5300
.V75
V565
1906



Berühmte Kunststätten

Nr. 34

Versailles

Verſailles

Von

André Pératé

Mit 126 Abbildungen

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1906

Architectural
Library
N
5300
.N75
V605

Alle Rechte vorbehalten

Leipzig
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.

Inhalt

		Seite
I.	Das Schloß Ludwigs XIV.	1
II.	Die Gärten	38
III.	Trianon	64
IV.	Die Kapelle	71
V.	Das Schloß unter Ludwig XV. und Ludwig XVI.	82
VI.	Die Gärten im 18. Jahrhundert und Klein-Trianon	105
VII.	Das Museum	118
VIII.	Die Stadt	138
	Bibliographie	152

Die Überſetzung rührt von Frau Dr. Marie Dürr-Borſt her.

Der größte Teil der Abbildungen dieſes Werkes iſt nach Aufnahmen der Photographen Lévy, Neurdein und Pamard in Paris, ſowie Barbichon und Bourdier in Verſailles hergeſtellt. Für einige hat Herr Gaſton Brière, Aſſiſtent am Muſeum zu Verſailles, bisher noch nicht veröffentlichte Aufnahmen freundlichſt zur Verfügung geſtellt.

Phot. Pamard.

Abb. 1. Das Schloß, vom Vorhof gesehen.

I. Das Schloß Ludwigs XIV.

Versailles verdankt seine Entstehung dem Willen eines Mannes, einem Willen, der so gewaltig und so durchaus schöpferisch war, daß das mächtige Schloß und die Stadt, die es umgibt, trotz der unvorhergesehenen Wechselfälle der Geschichte, die sich in seinen Mauern abspielten, trotz aller Bedrohung von Vernachlässigung und Zerfall, trotz aller Wiederherstellungen, die oft schlimmer waren als die Vereinsamung, im Geiste aller, die es sahen, das Werk Ludwigs XIV. geblieben ist. Nie war auf die Kunst eines ganzen Volkes, ja sogar eines ganzen Jahrhunderts ein größerer Druck ausgeübt worden, um in einer kurzen Reihe von Jahren einen Wohnsitz von ungeheurer Pracht erstehen zu lassen, zu dessen Ausstattung die besten Künstler die seltensten Stoffe verarbeiteten, um ausgedehnte Gärten zu allen Jahreszeiten im herrlichsten Blumenschmuck prangen zu lassen, und um den französischen Adel zu zwingen, auf des Königs Befehl eine Stadt zu gründen, wo — man darf wohl sagen — vor seiner Zeit nichts war.

Das Schloß, das Ludwig XIII. in Versailles erbaut hatte, war ein unbedeutendes, aber reizendes Gebäude in echt französischem Geschmack. Der Marschall von Bassompierre sprach 1627 von ihm als von dem schäbigen Versailler Schloß, der Marquis von Sourches hieß es einen kleinen Edelmannssitz, und Saint-Simon nannte es in einer berühmten Redensart „ein Kartenhäuschen". Der König, ein passionierter Jäger, wollte ein Absteigequartier haben, das Saint-Germain nicht zu

nahe und nicht zu fern läge; er wählte eine Anhöhe in einem wildreichen, flachen und bewaldeten, von Bächen und Sümpfen durchsetzten Gebiet, das von zwei Hügelreihen eingeschlossen war, die die Anhöhe im Norden gegen das Seinetal, im Süden gegen das Bièvretal abschlossen. Die Domäne Versailles (dieser Name findet sich zum erstenmal in einer Urkunde aus dem 11. Jahrhundert) hatte mehr als einen Besitzwechsel durchgemacht, bevor sie durch die Freigebigkeit der Katharina von Medici in die Hände der Gondi übergegangen war. Ein verfallenes Lehnsschloß, ein Kloster, eine dem heiligen Julius geweihte Kirche, einige Fuhrmannsherbergen, ein Justizgebäude und ein Gefängnis bildeten wohl oder übel einen Marktflecken, der sich Versailles au Val de Galie nannte. Während der König den Gondis ihr verfallenes, zu tief in der Ebene gelegenes Schloß anfangs überließ, ordnete er den Bau eines Hauses auf dem Gipfel der Anhöhe an, wo bis dahin Windmühlen gestanden hatten. Zwei Dokumente aus dem Jahre 1652 geben uns ein Bild von dem neuen königlichen Haus, so wie es Ludwig XIII. hinterließ: das eine ist eine kleine, in einen Winkel des großen Plans von Paris verwiesene Gravüre von Gomboust, das andere ein Kupferstich von Israel Sylvestre. Wir sehen darauf ein zweistöckiges Gebäude von bescheidener Größe, dessen beide durch eine Säulenhalle mit sieben Bogen verbundene Flügel einen kleinen Hof, den späteren Marmorhof (Cour de marbre) umschließen. An die vier Ecken des Hofes lehnen sich viereckige Pavillons an. Eine schmale, von einem Geländer umzogene Terrasse beherrscht einen Wassergraben, über den nach der Gartenseite hin, d. h. im Westen, eine steinerne Brücke und im Osten eine Zugbrücke führen; die königlichen Gebäude sehen noch alle mehr oder weniger wie Festungen aus. Vor der Zugbrücke lag ein Vorhof, den ein Gitter und zwei Nebengebäude abschlossen. Der Bau war ganz aus Stein und Ziegeln, im Geschmack jener Zeit gehalten, mit der schillernden und lebhaften Harmonie weißer Felder auf rotem Grund, und hatte elegante spitze, mit Schiefer gedeckte und von Fenstern und Luken durchbrochene Giebel. An dem Schlosse Ludwigs XIV. geben uns heute noch die den Marmorhof bildenden Mauern, obwohl sie höher gemacht und mit Verzierungen überladen sind, und besonders die alten, als Flügel Ludwigs XIII. bezeichneten Stallungen in vergrößertem Maßstab eine ziemlich richtige Vorstellung von diesem ersten Schlosse. Von seinem Innern ist nichts übrig geblieben als eine Wendeltreppe aus Stein, die ehemals als Treppe in einem Türmchen gedient hatte, das von dem düsteren Dauphinhof (Cour du Dauphin) nach der ersten Etage, gerade vor eine Türe des Oeil-de-Boeuf führte. Einer Tradition zufolge soll Richelieu an dem berühmten „Tag der Geprellten" (11. September 1630) sich dieses geheimen Verbindungsweges bedient haben, um zum König zu gelangen. Zweifellos darf man dieser Ueberlieferung nicht mehr Glauben schenken, als der Legende, die seit der Zeit Louis-Philippes Jacques Le Mercier als Erbauer des Schlosses nennt. Da kein altes Dokument mit einer sicheren Namensangabe vorhanden ist, dürfte man vielleicht mit mehr Zuversicht Salomon de Brosse nennen, der von 1614—1626 Generalarchitekt der königlichen Bauten war.

Ludwig XIII. hatte seine Domäne Versailles durch allmähliche Ankäufe in

den Jahren 1624—1632 gebildet; zu jener Zeit erwarb er, nachdem er den Jagdpark hatte herstellen lassen (die das Schloß umgebenden Gärten hatten nur geringe Ausdehnung), vom Erzbischof von Paris Jean François de Gondi die Besitzung und zugleich die Lehnsherrschaft von Versailles. Er gewann sein Haus in Versailles lieb; hier hielt er seine Jagden ab; hier empfing und bewirtete er die Königin und ihre Damen; er soll sogar gewünscht haben, lange genug zu leben, um sich nach der Volljährigkeit des Dauphins nach Versailles zurückziehen und sich „einzig seinem Gemüt und seinem Wohle widmen zu können".

Das kleine Schloß behielt von 1643 an viele Jahre hindurch seine hübsche Gestalt. Der zwölfjährige Ludwig XIV. jagte 1651 und seitdem häufig dort. 1660, im Jahre seiner Vermählung, führte er die Königin Maria Theresia in das kleine Schloß. 1661 ordnete er die ersten Arbeiten an, denen ein halbes Jahrhundert hindurch fortwährend andere folgen sollten, um das bescheidene Erbe Ludwigs XIII. in maßloser Weise und mit äußerstem Phantasiereichtum zu vergrößern.

Ein Vorbild schwebte dem König vor Augen, ein Werk von ebenso vollendetem Geschmack wie unerhörtem Luxus, das Schloß, das der Minister und Generalintendant der Finanzen Nicolas Fouquet zu Vaux in seiner Vizegrafschaft Melun errichtet hatte, ein Wunder der französischen Kunst, dem kürzlich durch eine

Phot. Pamard.

Abb. 2. Gesamtansicht des Schlosses.

Erneuerung der größte Teil seiner Anmut und seiner Pracht wiedergegeben worden ist. Hervorragende Künstler waren zu seiner Gestaltung herangezogen worden: der Architekt Louis Le Vau hatte den Bau in fünf Jahren, von 1656 bis 1661, vollendet; André Le Nôtre legte die Gärten an; Charles Le Brun malte die Gemächer aus und leitete die Dekorationen und die Feste. Man weiß, daß das herrlichste dieser Feste, das vom 17. August 1661, Fouquet ins Verderben stürzte. Die jugendliche Leidenschaft des Königs für Mademoiselle de la Vallière, die Fouquet ihm in verwegenster Weise streitig machte, der Unwillen, den er erregte durch die Entfaltung eines Prunkes, der den Hof in den Schatten stellte, und schließlich der von Colbert, der seit einigen Monaten (16. März) Intendant der Finanzen und bereits ein sehr einflußreicher Ratgeber war, fortwährend genährte Haß — das waren die Ursachen seines Sturzes. Die Natter Colbert ereilte Fouquets Wappentier, das Eichhörnchen, das allzu stolz war auf seinen unklugen Wahlspruch: Quo non ascendet?

Colbert führte die Künstler Fouquets dem Dienste des Königs zu; und aus den Trümmern von Vaux erstanden für Versailles ebenbürtige und noch größere Herrlichkeiten. „Weint, ihr Nymphen von Vaux", rief La Fontaine aus, der bald darauf in seiner Psyché die Verschönerungen des neuen Versailles in Prosa und in melodischen Versen besang. Trotz der sich bis zum Jahre 1668 häufenden Ausgaben — von denen die Rechnungsbücher der königlichen Bauverwaltung erzählen — gewann das Schloß Ludwigs XIII. doch nicht an Ausdehnung; sei es aus kindlicher Pietät, sei es aus Anhänglichkeit an die Erinnerungen seiner Jugend — der König konnte sich nicht dazu verstehen, das ursprüngliche Schloß, diesen Jagd-

Phot. Mercier.

Abb. 3. Das Schloß im Jahre 1668. Nach einem Gemälde von Patel.

sammelplatz, diesen mehr bürgerlichen als fürstlichen Wohnsitz abbrechen zu lassen; er blieb darum in die engen Grenzen seines Grabens eingeschlossen. Aber der König verlangte von seinen Künstlern, daß sie daraus machen sollten, was es noch nicht war, nämlich ein Kunstwerk. Dieses kleine Monument, vom späten Glanz der Renaissance geschmückt, empfing einen neuen Kunstcharakter durch Hinzufügung zahlreicher Nebengebäude und durch die Pracht von Statuen und Wasserkünsten belebter Gärten. Ein wertvolles, im Jahre 1668 von Pierre Patel gemaltes Bild zeigt uns dieses erste Versailles Ludwigs XIV., schillernd und heiter in seinem etwas archaistischen Stil (Abb. 3). Marmorbüsten, die 1665 auf Konsolen aufgestellt wurden, lehnen sich an die weißen Felder an, die die Eintönigkeit der Ziegel unterbrechen. Ein Balkon aus vergoldeter Schmiedearbeit umgürtet das Gebäude in der Höhe der einzigen Etage, und die noch mehr erhöhten, von neuen Fenstern und hohen Schornsteinen geschmückten Giebel tragen goldene Bekrönungen. An die Stelle der Zugbrücke trat eine Freitreppe aus Mauerwerk; vor dem Vorhof, den die Stallungen und Küchen einfassen und den ein Gitter zwischen zwei mit Trophäen geschmückten Pavillons abschließt, erhebt sich ein runder Erdwall, dessen Ziegelwand mit steinernem Geländer nach unten etwas schräg ausläuft.

Phot. Lévy.

Abb. 4. J.-B. Colbert, von Claude Lefebvre (1666).

An dieser Stelle fährt gerade die mit sechs Pferden bespannte Karosse des Königs ein, begleitet von Musketieren, Trompetern und Paukenschlägern. Der König kommt, um sich zu vergnügen. Endlose Feste in dem kleinen Schloß und in den ausgedehnten Gärten verschlangen Unsummen, zur Verzweiflung des weisen Colbert. Es ist bekannt welch eindringliche Vorstellungen er seinem Gebieter in jenem kühnen Brief zu machen wagte, den er, zweifellos im Jahre 1664, also kurz nach seiner Ernennung zum Generalintendanten und Oberleiter der Bauten des Königs, geschrieben hatte: Er wollte ihn abbringen von den Arbeiten, die mehr das Vergnügen des Königs als seinen Ruhm im Auge hatten; er plädierte für den verlassenen Louvre: „Ew. Majestät wissen, daß in Ermangelung glänzender Kriegstaten nichts die Größe und den Geist eines Fürsten in höherem

Maße beweist, als die Errichtung von Baudenkmälern; die ganze Nachwelt mißt die Fürsten am Maßstab der herrlichen Gebäude, die sie während ihres Lebens geschaffen haben. Ach, welch ein Jammer, daß der größte, der tüchtigste König, der gerade diejenige Tüchtigkeit im vollsten Maße besitzt, die die Fürsten am größten macht, daß dieser König dereinst an dem Maßstab von Versailles gemessen werden soll! Und dieses Unglück ist zu befürchten."

Der König war nicht taub gegen diese Vorstellungen. Er ließ im Louvre arbeiten, aber er verzichtete nicht auf die Vergnügungen in Versailles. Im Jahre 1662 hatten die Königin-Mutter und Maria Thersia dort diniert und es hatte ein großer Ball stattgefunden; seit 1663 wohnten der König und die Königin zeitweise dort. Die Gemächer waren verändert und herrlich neu ausgestattet worden. Das königliche Mobiliar stammte aus der neugegründeten Gobelinfabrik, die Le Brun leitete, der auch für Fouquet die mit flämischen Arbeitern besetzten Tapisserieateliers in Maincy geleitet hatte; Arbeiter und Gewerbe waren jetzt nach Paris übergesiedelt. Infolge der Fürsorge von Colbert und Le Brun ist die Gobelinfabrik eine Schule geworden, in der alle Künste ausgeübt und gelehrt wurden; Maler, Bildhauer, Stecher, Goldarbeiter, Mosaikarbeiter, Kunsttischler, Tapetenmaler und Kunststicker arbeiteten da in bunter Menge. In einem der Gemälde, die die Gemächer der Königin schmücken, einer der Vorlagen zu jenen herrlichen Tapisserien, die Le Brun komponiert hatte, um die Geschichte des Königs darzustellen, sehen wir diese Künstlerkolonie bei der Arbeit. Das Bild stellt den Besuch Ludwigs XIV. in der Gobelinfabrik am 15. Oktober 1667 dar. In der Nähe des Königs steht Colbert und die Arbeiter tragen Vasen aus Gold und Silber, Möbel und Tapisserien herbei, deren Auswahl und Schönheit Le Brun erläutert. Die große und eigenartige Gestalt Le Bruns erscheint da in ihrer wahren Bedeutung. Zweifellos ein Genie zweiten Ranges, aber dabei vielseitig, ein gelehriger Schüler der Italiener und dabei doch der Schöpfer eines durch seinen Geschmack und seine Harmonie wahrhaft französisch gewordenen Werkes, Architekt, Bildhauer und Ingenieur, Maschinist ebenso wie Maler, ein für die Komposition großartiger Dekorationen wunderbar veranlagter Kopf, scheint er dazu ausersehen, die leisesten Wünsche seines Königs zu vollziehen, und man muß sich fragen, ob der Künstler bei ihm nicht schließlich doch im Dienste des Höflings steht, da ja dieses Schloß und seine ungeheuren Gärten, die er geschmückt und umgeändert hat, nur dazu dienen, den König zu vergöttern.

Nach dem Feste von 1668 trat der Wunsch des Königs, ständig seinen Wohnsitz in Versailles zu nehmen, klar zutage, nicht minder aber auch die Unzulänglichkeit der Wohngebäude. Eine Regierung, deren Ruhm ganz Europa in Erstaunen zu setzen begann, erforderte eine immer wachsende Pracht, und in den Zeiten zwischen seinen Eroberungen vertrieb sich der König die Zeit mit Bauunternehmungen. War übrigens Versailles nicht auch eine der schwierigsten Eroberungen, ein Sieg über die widerspenstige Natur, die gezwungen wurde, sich mit ungeahnter Pracht zu schmücken? In den Mußestunden des Friedens wurden seine großen Umgestaltungen vorbereitet: 1668 nach dem Frieden von Aachen, 1678 nach dem von Nimwegen. Und sogar der Unstern der letzten Kriege vermochte es nicht, Ludwig XIV. von seinem Lieblingszeitvertreib abzubringen.

Phot. Neurdein.

Abb. 5. Gartenseite des Schlosses vor 1678. Nach einem Gemälde aus jener Zeit.

Der König hatte seinen Architekten als erste Bedingung die Forderung gestellt, daß die neuen Bauten eine Umhüllung des alten Schlößchens darstellen sollten. Der Plan von Le Vau, der gegen die Pläne von Jacques Gabriel, Claude Perrault, Antoine Le Pautre und Vigarani angenommen wurde und von dem noch heute ein Entwurf für das Erdgeschoß existiert, ist weiter nichts als die treue Wiedergabe der Befehle Ludwigs XIV.

Le Vau tat sein Möglichstes, um Harmonie zu schaffen, wo von allen Seiten Mißklänge drohten, oder er schuf vielmehr zwei verschiedene Harmonien, je nachdem ob man das Schloß von der Pariser Seite oder von der Gartenseite aus betrachtet. Die Gräben wurden ausgefüllt und der Säulengang des Hofes verschwand; neue Gebäude aus Stein und Ziegeln verbanden die Flügel des Schlosses mit den Küchen- und Stallgebäuden, so daß dadurch ein neuer Hof entstand, der durch ein Gitter im Halbrund abgeschlossen wurde. Der beträchtlich vergrößerte Vorhof erhielt die Abmessungen, die er von nun an behalten sollte; vier massive Pavillons, die später durch langgezogene Gebäude, die nachmaligen Flügel mit den Wohnungen der Minister, verbunden wurden, überragen mächtig die Ecken des Hofes. Der Bauunternehmer Jacques Gabriel hatte in kaum drei Jahren einen ganzen Berg von Mauerwerk geschaffen, so daß der kleine Hügel, auf dem das ursprüngliche Schloß stand, unter den Erdarbeiten verschwunden war. Um den schwerfälligen Eindruck dieser Unmasse neuer Gebäude einigermaßen zu heben, hatte Le Vau die glückliche Idee, rechts und links von dem Königlichen Hof (Cour Royale) zwei geräumige Höfe anzuordnen, die Mansart bald darauf einengte und beschnitt; diese Höfe ließen Luft und Licht auf den alten Mauern

Ludwigs XIII. ſpielen und wirkten ſo majeſtätiſch, wie es derartige Einfriedungen aus Stein nur vermögen.

Le Vau iſt der eigentliche Schöpfer des Schloſſes Ludwigs XIV. Bei der Außenſeite des Schloſſes, nach der Gartenſeite hin, wo ihm jegliche Freiheit in der Anordnung geſtattet war, imitierte er entſchieden die Italiener (Abb. 5). Da war nichts zu ſehen von jenen hübſchen ſpitzen Dächern, deren langgezogene, abſchüſſige Schieferflächen bei den Schlöſſern an der Loire auf den Stein- oder Bleikanten der Gebäude zwiſchen den vergoldeten Zinnen und Eſſen erglänzen; ſtatt deſſen regelmäßige, mit Balkonen geſchmückte Terraſſen und lange, geradlinige Mauern ohne launiſche Unterbrechungen durch kleine Türmchen; nur hochgewölbte Fenſter heben ſich kahl von ihnen ab, deren einzige Schönheit in der Proportion ihrer Linien beſteht. Das war nicht einmal mehr florentiniſche Renaiſſance, wie ehemals; Rom war die Beherrſcherin der franzöſiſchen Kunſt geworden. Die Geſetze des römiſchen Altertums und die Lehren Vitruvs, durch Scamozzi, Vignola oder Palladio erläutert, wurden blindlings befolgt. Ein italieniſches Ruſtika-Erdgeſchoß, ein Hauptgeſchoß mit Pfeilern und Säulenhallen, eine Attika mit viereckigen Fenſtern, über der ſich eine Baluſtrade erhebt, das ſind die monotonen Linien von Verſailles. Allein dieſe Eintönigkeit erhält ein Gepräge unübertrefflicher Größe durch das Zuſammenſtimmen dieſer geraden Linien, die durch die Gärten noch bis zum fernen Horizont verlängert werden, und durch den Eindruck der Sorgloſigkeit und des Friedens inmitten aller Gewaltſamkeit. Und wenn man ſich noch mehr in den Anblick verſenkt, ſpricht da nicht reges Leben aus dieſen Vorbauten, deren Fenſter ſich in tiefe, bis auf den Boden reichende Niſchen vergraben und deren Balkons auf ihren Doppelſäulen und breiten Geſimſen ein ganzes Heer von Statuen tragen? Die endloſen Flügel, die Manſart ſpäter aufführte, exiſtierten damals noch nicht, und die erſte Etage des gewaltigen Baues, der über die Gärten emporragte, war in der Mitte unterbrochen, ſo daß ſie da eine Terraſſe bildete, wo bald nachher die Spiegelgalerie (Galerie des Glaces) errichtet wurde. Dieſes plötzliche Zurücktreten der Faſſade ſcheint von höchſt glücklicher Wirkung geweſen zu ſein; es wurde dadurch ein rieſiger Balkon gebildet, von dem aus der König und ſein Hof das Spiel der Waſſerkünſte und des Sonnenlichtes in dem Rahmen von Bäumen und Blumen bewundern konnte.

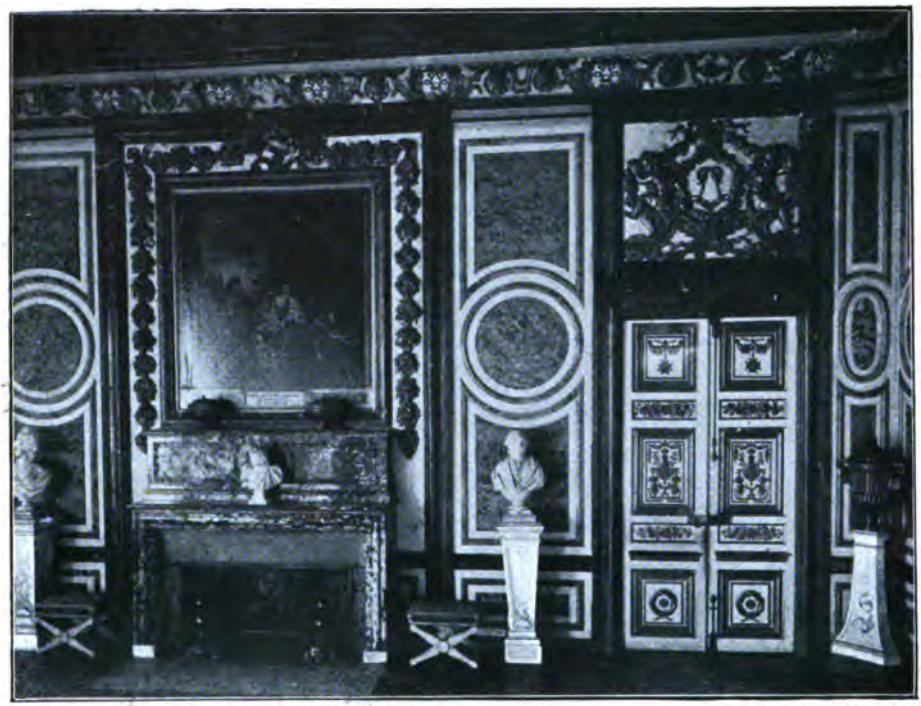
Eine entzückende Neuerung auf der Pariſer Seite bilden die beiden Pavillons, an die ſich das Hofgitter anſchließt. Sie öffnen ſich hinter einer Säulenhalle, die gleichfalls ein Dach in italieniſchem Geſchmack trägt und deren Geländer auch mit Statuen beſetzt iſt, während weiterhin und um das ganze Schloß herum Kriegstrophäen und Steinvaſen miteinander abwechſeln. Hervorragende Bildhauer haben ſich an der Schöpfung aller dieſer Statuen beteiligt. Von den Statuen der „Grands Balcons" oder Säulenpavillons iſt keine einzige erhalten geblieben, aber die der Vorbauten ſind an ihrem alten Platz verblieben, zum Teil allerdings in modernen Kopien. Sie ſind zweieinhalb Meter hoch. Von den Darſtellungen der zwölf Monate auf der mittleren Faſſade ſtammen acht von den Gebrüdern Marſy, vier von Maſſou. Später kamen noch die Statuen des Apollo und der Diana und in den Niſchen des Mittelbaues die der Kunſt und der Natur von Louis

Phot. Mercier.

Abb. 6. Die Familie Ludwigs XIV., Allegorie von Jean Nocret.

Le Conte hinzu. Die beiden entzückenden Figuren Musik und Tanz in den Nischen des ersten Stockes an der Seite der Orangerie sind Werke von Nicolas Dossier. Ueber den hohen viereckigen Fenstern, die Mansart später überwölbte, waren Flachreliefs mit Kindern inmitten von Waffen und Blumenranken angebracht, und Masken aus dem Jahre 1674 auf den Schlußsteinen der Fenster des Erdgeschosses ließen die Mauern des großen Schlosses reden, lachen, singen und weinen. Wie schade, daß so viele von diesen Schönheiten grausam zerstört und durch nichtssagende oder alberne Figuren ersetzt worden sind; aber an der mittleren Fassade blicken uns noch die lebensvollen Köpfe der Gebrüder Marsy mit ihren Steinaugen an: sie stellen die vier Lebensalter dar, von den pausbäckigen, reizenden Kindergesichtern mit Blumen im Haar bis zu den gefurchten, schmerzbewegten Greisenantlitzen mit zahnlosem, verzerrtem Mund. Es sind wahre Meisterwerke, in denen die von dem großen Jahrhundert bereits durchdrungene Kunst sich mitten in ihrem Italianismus der großen Ueberlieferungen von ehemals erinnert.

Die ganze Mythologie von Versailles war weiter nichts als eine ungeheure Schmeichelei. Alle diese Figuren von Göttern und Göttinen, von Jahreszeiten und Stunden, von Nymphen und Sylphen drehen sich um eine höchste Gestalt, wie der französische Hof um seinen König. Ludwig ist Apollo, der Sonnenkönig, dessen Aufstieg und Untergang den Sterblichen Leben und Ruhe bringt; Nec pluribus impar — „Niemand kommt ihm gleich". Es würde langweilen, wollte man alle Variationen schildern, die der erfinderische Le Brun auf dieses einfache



Phot. Pamard.

Abb. 7. Saal der Leibwache der Königin.

Thema erfunden hat. Alles ſtrahlt in ſymboliſchem Licht. Möbel und Tapeten, Holz, Marmor, Bronze und Kriſtall, alles muß mithelfen, den Ruhm des Gottes zu verkünden; Verſailles iſt der Tempel der Sonne, und die franzöſiſchen Bildhauer müſſen allen Geiſt zuſammennehmen, um dieſen Abgeſchmacktheiten Leben zu geben und aus dieſen altmodiſchen Sagen, aus dieſer Theaterdekoration ein Werk voll Größe und Schönheit zu ſchaffen, auf das die königliche Deviſe trotzdem ihre Anwendung findet.

Le Vau war 1670 geſtorben; er hatte ſeine Arbeiten in einem ziemlich vorgeſchrittenen Stadium und mit äußerſt eingehenden Plänen hinterlaſſen, ſo daß Colbert einige Jahre hindurch den Titel eines erſten Architekten des Königs ſich vorbehalten konnte. Der Nachfolger von Le Vau war ſein Schüler François Dorbay, der mit geradezu wunderbarer Geſchwindigkeit zunächſt das rieſige Mauerwerk zum Abſchluß brachte, das in drei Jahren 1350000 Pfund verſchlang, und dann die großartige Innendekoration nach mit dem König vorher vereinbarten Plänen leitete. Da war alles neu zu ſchaffen. Seit 1670 ſah der Königliche Balkon (Balcon Royal), ſtolz auf acht Säulen ruhend, herab auf einen kleinen Hof aus weißem und ſchwarzem Marmor mit einem Springbrunnen aus weißem Marmor und mit vergoldeten Bronzefiguren. In den Ecken ſtanden ſchmiedeeiſerne vergoldete Vogelbauer, unter denen waſſerſpeiende Tritonen ruhten. Ebenſo ſpielten Springbrunnen in den anliegenden Höfen und auf der mit Marmor belegten Terraſſe, die auf die Gärten hinausſah. Die Treppen, die Bodenbeläge,

das Getäfel, alles war von Marmor und zwar von Marmor aus französischen Steinbrüchen, aus Languedoc oder aus den Pyrenäen. Man hatte diesmal nicht, wie sonst üblich, griechischen oder italienischen Marmor verwendet. Die Marmorfelder in den Fußböden überdauerten das Jahr 1684 nicht; der König ließ sie wegnehmen, weil durch das zu ihrer Reinigung benutzte Wasser die darunter befindlichen Zimmerdecken faulten. Aber es blieben in den von Mansart veränderten Gemächern prächtige Zeugen von diesem kurzwährenden Aufwand, von diesem unwohnlichen Luxus, bei dem man ohne Rücksicht auf die Zweckdienlichkeit nur der italienischen Mode folgte.

Die Zusammenstellung von weißem, grünem, rotem und schwärzlichem Marmor, dessen Töne in dem Saal der Leibwache der Königin (Salon des Gardes de la Reine, Abb. 7) sich mischen mit dem matt gewordenen Glanz des Goldes, dem zarten amethystenen Schein des großen Kristalleuchters und der leb-

Phot. Chevojon.

Abb. 8. Venussaal.

Abb. 9. Charles Le Brun, von Coyzevox.

haften Bemalung der Decke, zeigt heute noch eine machtvolle Harmonie. Unter den Gemächern des Königs bildet der Venusſaal (Salon de Vénus, Abb. 8) mit ſeinen Säulen, ſeinen Pilaſtern mit Kapitellen aus vergoldeter Bronze, mi ſeinen beiden großen Gemälden von Rouſſeau, deren fliehende Perſpektive weite Ausblicke vortäuſcht, einen theatraliſchen Rahmen um die Statue Ludwigs XIV. in römiſcher Tracht, die der biedere Medaillenſtecher und Bildhauer Warin dem König in ſeinem Teſtament vom 25. Auguſt 1672 vermacht hatte.

Die Prunkgemächer des Königs und der Königin haben ſeit jener Zeit ihre Lage behalten. Zwei Treppen, die auf beiden Seiten des Königlichen Hofes ſymmetriſch in Vorhallen einmünden, gewähren links Eintritt zur Königin und rechts zum König. Dieſe Vorhallen bilden dreibogige Arkaden, die durch hohe Gitter abgeſchloſſen ſind. Die Treppe der Königin (Escalier de la Reine) nahm damals noch nicht ihre ganze Breite ein; ſie wurde durch die angrenzende Kapelle eingeengt, die anfangs links im Innern des Schloſſes lag. Die Königstreppe (Escalier du Roi), die man auch Große Treppe oder Botſchaftertreppe (Escalier des Ambaſſadeurs) nannte, wurde im Jahre 1672 nach den von Le Vau hinterlaſſenen Plänen begonnen; ihr Bau nahm ſechs Jahre in Anſpruch. Da dieſe Treppe im 18. Jahrhundert zerſtört worden iſt, kennen wir ſie nur aus einer Reihe von Stichen, die Surugue nach dem Tode Ludwigs XIV. zuſammengeſtellt und herausgegeben hat. Die Treppe der Königin und ganz beſonders die Spiegelgalerie mit den beiden Sälen, die ſie abſchließen, erleichtern es uns, dieſe edlen Stiche mit Farbe zu erfüllen und all die untergegangene Pracht in unſerer Phantaſie wieder aufleben zu laſſen.

Der auf der Wand der Großen Treppe dargeſtellte Triumph Ludwigs XIV. bedeutete zugleich einen Triumph Le Bruns, der dies ganze Meiſterwerk erdacht und bis in die kleinſten Einzelheiten entworfen hatte. Allein der Ruhm eines Dirigenten hängt ab von der Geſchicklichkeit ſeiner Muſiker. Hier hatten faſt alle großen Bildhauer von Verſailles mitgearbeitet: Le Hongre und Regnaudin,

Marsy, Guérin, Magnier, Desjardins und die bedeutendsten von allen, Tubi und Coyzevox. Der damals noch wenig bekannte, tüchtige und vortreffliche Coyzevox entfaltete Fähigkeiten, die ihn bald zu dem großen Mitarbeiter von Le Brun und Mansart machten. Der Kunstschlosser Delobel schmiedete die Gitter des Vestibüls; auch die herrlichen Balkons aus vergoldeter Schmiedearbeit, die man auf dem Königlichen Hof sieht, sind sein Werk; der Goldschmied Domenico Cucci, ein Italiener, ziselierte die Geländersäulen, wie er auch die Schlösser, Schlüssel und Türknöpfe für die Zimmer gemacht hat; Philipp Caffiéri, ebenfalls Italiener und das Haupt einer Künstlerfamilie, die in Versailles zur Berühmtheit gelangen sollte, schnitzte mit Hilfe von Francesco Temporiti die sechs vergoldeten Holztüren, von denen zwei erhalten geblieben sind, die im Dianasaal und die im Venussaal.

Phot. Lévy.
Abb. 10. Antoine Coyzevox, von Gilles Allou (1711).

Hiermit endet die Vorrede zu einer großen Geschichte. So herrlich das Schloß auch war, in dem Ludwig XIV. sich ergötzte, in das er Mademoiselle de la Vallière und Madame de Montespan geführt hatte, es genügte der Aufgabe, die seiner harrte, nicht mehr; das Schloß fing an der Sitz der französischen Monarchie zu werden; der Hof und die Regierung ließen sich dort nieder. Seit sich der König im Jahre 1674, nach der Eroberung der Franche-Comté, vier Monate lang dort aufgehalten hatte, war er mit häufigen Unterbrechungen immer wieder hingekommen, und obwohl eine Menge Land zur Errichtung von Häusern verteilt worden war, mußten die ihrem Herrn folgenden Höflinge sich doch den größten Unbequemlichkeiten aussetzen. Es waren Wohnungen für eine Unmenge von Leuten und zur Erleichterung des privaten und öffentlichen Dienstes nötig. So große Räume konnte nur Versailles bieten; Saint-Germain war viel zu klein und der König hatte eine Abneigung gegen Paris. Das brachte ihn dazu, die ungeheuren Vergrößerungen anzuordnen, die zum dritten Male das Aeußere und das Innere des Schlosses umgestalteten und ihm sein endgültiges Aussehen gaben.

Der Architekt, der die Leitung dieser letzten Arbeit übernahm und dessen Name unzertrennlich von Versailles bleibt, Jules-Hardouin Mansart, ein

Schüler von Libéral Bruand und Großneffe des berühmten François Mansart, hatte Colbert mehr als einen Beweis seines Könnens gegeben, und Madame de Montespan, für die er in Versailles das herrliche Schloß Clagny erbaut hatte, empfahl ihn Ludwig. Als erster Architekt des Königs und späterer Generalintendant der Bauten sollte er, unterstützt von Louvois, mehr als dreißig Jahre lang der treue Vollstrecker des königlichen Willens sein, nachdem Colbert beim König halb und halb in Ungnade gefallen und am 6. September 1683 gestorben war. Saint-Simon, der Mansart nicht leiden konnte und dem Versailles überhaupt ein Greuel war, weil er dort sehr schlecht gewohnt hatte, entwarf folgendes bissige Bild von ihm: „Er war ein großer, gut gebauter Mann, mit angenehmem Gesicht, aus der Hefe des Volkes hervorgegangen, aber mit viel natürlichem Verstand begabt und eifrig darauf bedacht, gewandt zu erscheinen und zu gefallen, ohne daß es ihm jedoch gelungen wäre, sich ganz von der Ungeschliffenheit frei zu machen, die ihm aus seiner früheren Stellung anhaftete ... Die Geschicklichkeit Mansarts bestand darin, den König durch scheinbar nicht tief einschneidende Vorschläge in große und langwierige Unternehmungen zu verstricken und ihm, besonders für die Gärten, halbvollendete Pläne vorzulegen, die den König ganz wie von selbst auf den von Mansart gewünschten Weg leiteten. Alsdann beteuerte der Architekt, daß er niemals auf den glücklichen Gedanken gekommen wäre, den der König ihm da vorschlug; er brach in Bewunderung aus, versicherte, daß er neben dem König nur ein Schüler sei, und brachte ihn auf diese Weise dahin, wo er ihn haben wollte, ohne daß der König die geringste Ahnung davon hatte." Und diesen Zug, so verwerflich er auch sein mag, müssen wir als eigenartig und wahrscheinlich hier vermerken, ohne dadurch das Talent des großen Architekten irgendwie schmälern zu wollen.

Bis hierher haben die Dokumente gesprochen; von nun an sollen die Werke, von denen die meisten noch stehen, selbst zu Worte kommen. Nachdem der König einmal den Entschluß gefaßt hatte, seinen Wohnsitz in Versailles zu nehmen, beschleunigte er die Arbeiten mit einem Eifer, der fast an Wahnwitz grenzte. Seine ununterbrochene Korrespondenz mit Colbert zeigt seine außerordentliche Anteilnahme an den geringfügigsten Einzelheiten und sein Gedächtnis für dieselben; gerade so war es gegenüber Louvois und später gegenüber Mansart, dessen Berichte mit Anmerkungen von der Hand des Königs unter dem wenigen, das uns erhalten geblieben ist, ein erstaunlicher Beweis sind von der Ueberlegung und Methode inmitten all dieser namenlosen Verschwendung.

Mit fieberhaftem Eifer besichtigte der König die Arbeiten. Da war ein ganzes Heer von Maurern, Erdarbeitern, Handlangern damit beschäftigt, die Erde aufzugraben, Sümpfe trocken zu legen, Steine und Marmor herbeizuschleppen. Dangeau bemerkt, daß in der letzten Augustwoche des Jahres 1684 täglich 22000 Menschen und 6000 Pferde bei diesen Arbeiten beschäftigt waren und daß am 31. Mai 1685 mehr als 36000 Menschen auf den Bauplätzen arbeiteten. Weder Kälte und Schneestürme noch Epidemien konnten die Arbeiten hemmen. „Der König will sich Sonnabend nach Versailles begeben," schrieb Madame de Sévigné am 12. Oktober 1678, „aber es scheint, als ob Gott es nicht will, da

es unmöglich ist, die Gebäude zu seinem Empfang instand zu setzen, weil unter den Arbeitern eine so entsetzliche Sterblichkeit herrscht, daß man alle Nacht, wie aus einem Krankenhause, ganze Karren voll Tote fortschafft." Das kam daher, weil alles auf einmal gefördert werden mußte, sowohl die Flügel des Schlosses, wie auch die Dienstgebäude, die Stallungen, ein Teil der neuen Stadt mit ihren Alleen und die ausgedehnten Gärten. Im Jahre 1680 wurde eine Medaille geschlagen mit dem Bildnis des Königs und, auf der Rückseite, einer perspektivischen Ansicht von Versailles, die alle Grundlinien des Mansartschen Planes zeigt, die endgültig festgelegt, wo nicht schon ausgeführt waren. Am 6. Mai 1682 endlich hatte Versailles die Stelle des Louvre eingenommen; die französische Monarchie war dort eingezogen und sollte erst im Jahre 1789 der neuen Stadt wieder entrissen werden.

Phot. Lévy.

Abb. 11. Mansart, von Detroy.

Wir wollen nun im Gefolge des Königs, der es liebte, die Besucher des Schlosses zuweilen selbst zu führen, den ganzen pompösen Komplex der alten und neuen Gebäude besichtigen. Nachdem wir den großen freien Königlichen Hof, der die Stallungen vom Schlosse trennt und das Zentrum bildet, in das drei ulmenbesetzte Alleen einmünden, überschritten haben, befinden wir uns vor einem breiten Eisengitter mit vergoldeten Spitzen. Acht durchbrochene Pfeiler teilen dieses Gitter in Felder ein, in deren Mitte sich das große Tor auftut, gekrönt von goldenen Trophäen und dem Wappen Frankreichs, das die königliche Krone trägt (Abb. 12). Die beiden kleinen Wachtgebäude zu beiden Seiten des Gitters dienen als Sockel für zwei vornehme Gruppen aus Stein, Werke von Gaspard Marsy und Girardon, die im Stil der Marmorgruppen von Michelangelo oder von Giovanni da Bologna gehalten sind. Sie stellen Siegesgöttinnen dar, die eine Krone emporheben und einen Gefangenen zu Boden werfen; zu Füßen der einen Göttin liegt der deutsche Reichsadler, zu Füßen der anderen der spanische Löwe. Wir befinden uns im Vorhof, mitten unter den Fußgängern und Karossen; die spalierbildende Schweizergarde präsentiert das Gewehr, während der König vor-

Abb. 12. Gitter am Eingang des Schloſſes. Phot. Lévy.

übergeht. Zwei Auffahrten, von Steingeländern umfriedet, führen uns vor die beiden von den Staatsſekretären bewohnten Flügel. Dieſe beiden Flügel werden gebildet von den vier Pavillons von Le Vau, von denen je zwei durch Wohngebäude verbunden ſind und deren Giebel von Coyzevox modellierte Blättergirlanden aus vergoldetem Blei zum Schmuck erhalten haben. Ein neues Gitter trennt uns noch vom Schloß, und nur die hoffähigen Equipagen dürfen in den Königlichen Hof einfahren. Dieſes Gitter beſchreibt faſt einen Halbkreis, und der Eingang befindet ſich an der Stelle, wo heute die Reiterſtatue Ludwigs XIV. ſteht. Die Schmiedearbeit iſt ebenſo elegant, wie die des erſten Gitters, und ſeine beiden Wachthäuschen tragen ebenfalls zwei reizende Steingruppen, den Frieden von Tubi und den Ueberfluß von Coyzevox, die heute auf der Baluſtrade des Vorhofs ſtehen. Wir wollen die Durchgänge, die rechts und links in die Gärten führen und die bereits die Namen Prinzenhof (Cour des Princes) und Kapellenhof (Cour de la Chapelle) tragen, liegen laſſen, und wollen uns die Veränderungen anſehen, die Manſart an den Gebäuden von Le Vau am Königlichen Hof vorgenommen hat.

Auch Manſart hatte wie ſein Vorgänger vergeblich verſucht, vom König die Erlaubnis zum Abbruch des Schlößchens Ludwigs XIII. zu erhalten; es wurde ihm nur geſtattet, dem Gebäude durch neue Bedachungen und mächtige Dekorationen ein ſtattlicheres Ausſehen zu geben. Die Säulenpavillons und die anſchließenden Wohngebäude verloren jetzt ihre italieniſchen Terraſſendächer; Manſart

Phot. Neurdein.

Abb. 13. Die Höfe und die Place d'Armes, vom Marmorhof aus gesehen, nach einem Gemälde von J.-B. Martin.

folgte hier ein wenig französischer Tradition, indem er diese Gebäude mit schiefergedeckten Giebeln versah, deren vorstehende Fenster, die „Mansarden", vergoldete Bleirahmen haben. Zwei schlanke vergoldete Laternen oben auf den Pavillons lenken die Aufmerksamkeit auf eine herrliche Uhr, die mitten auf dem Schloß auf der etwas zu zierlichen und zu sehr zusammengedrängten Fassade steht, die so gut es eben ging durch eine neue Etage oder dreifenstrige Attika höher und massiver gemacht war. Zwei Figuren aus Stein lehnen sich an das Zifferblatt der Uhr an, der Mars von Gaspard Marsy und der Herkules von Girardon, kräftige Gestalten, die den Vorsitz zu führen scheinen in dieser symbolischen Versammlung junger Göttinnen, die vertraulich mit herabhängenden Beinen auf den Giebeln des Hofes sitzen. Dieses harmonische Arrangement wirkt frisch und lebendig über den anmutigen Ziegelmauern, auf denen die vierundachtzig antikisierten Marmorbüsten auf ihren steifen Sockeln erstarren.

Seit 1678 befand sich auf dem Königlichen Hof ein großes Becken mit Wasserkünsten. Die Becken des Marmorhofs sind auf immer verschwunden, ebenso die Vogelbauer aus vergoldetem Eisen; und der Marmorhof von 1682, über dem die wundervollen, von Delobel ziselierten Balkons ihr Blätterwerk aus vergoldetem Eisen um den Namenszug des Königs schlingen, dieser Marmorhof wäre heute noch genau derselbe wie damals, wenn nicht bei den ungeschickten Wiederherstellungsarbeiten im 19. Jahrhundert sein Niveau tiefer gelegt worden wäre. Man sieht das an den viel zu hohen Füßen der gekuppelten Säulen, die den

Abb. 14. Der Marmorhof. Phot. Pamard.

Königlichen Balkon stützen, und an den Fenstern des Erdgeschosses, die früher Türen waren, durch die man in das Schloß gelangte (Abb. 14).

Der König verließ seine Equipage auf der linken Seite der Cour du Louvre (wie der Königliche Hof auch genannt wird) vor der dreifachen Oeffnung einer durch Gitter abgesperrten Vorhalle, deren freilich weniger verschwenderische Dekoration an die allzu feierliche offene Vorhalle auf der rechten Seite erinnert. Die Botschaftertreppe wurde nur bei festlichen Gelegenheiten und zum Empfang erlauchter Gäste benutzt; diese Treppe aber, die Mansart im Jahre 1681 vollendete, trägt noch den Namen Treppe der Königin (Escalier de la Reine, Abb. 15); aber ihr oberer Absatz, der zu den Gemächern der Königin führt, wendet sich auch nach links zu denen des Königs. Es ist dies die Treppe von Le Vau, die Mansart erweiterte, nachdem er die Kapelle auf die rechte Seite des Schlosses verlegt hatte. Der einzige Absatz lehnt sich an eine ganz mit kostbarem Marmor ausgekleidete und mit Scheinarchitektur und Figuren geschmückte Mauer an. Oben auf dem Flur steht in einer Nische ein Werk von Massou, eine Gruppe von Amoretten aus vergoldetem Blei, die ein Wappenschild mit den verschlungenen Namenszügen der Königin und des Königs unter Köchern, flammenden Fackeln und Tauben tragen. Marmorpfeiler mit Füßen und Kapitellen aus vergoldeter Bronze umrahmen gemalte Durchblicke. Ueber den Türen und in den ihnen entsprechenden Ecken befinden sich schwungvolle Flachreliefs mit Kindern und Sphinxen aus einer Mischung von Blei und Zinn. Aber im Gegensatz zu der Botschafter-

treppe ist diese Treppe dunkel: ihr schmuckloser Plafond ließ das Licht nur durch Oeffnungen eintreten, die auf einen Seitenhof hinausgingen, bis Mansart im Jahre 1701 die entzückende Loggia schuf, die ihr Licht vom Großen Hof her empfängt.

Die Wohnung der Königin, in die wir durch den Marmorsaal gelangen, sollte nur kurze Zeit von Maria Thereſia bewohnt werden, die am 30. Juli 1683 dort starb. Sie umfaßt neben dem Marmorsaal einen Saal für die Leibwache, der später als Vorzimmer und als Speisesaal dienen sollte; dann das Grand Cabinet, wo die Vorstellungen stattfanden, und schließlich ein Schlafzimmer mit einem angrenzenden Salon und zwei Nebenzimmern. Alle diese Gemächer, mit Ausnahme des Marmorsaales, erlitten große Umgestaltungen; die letztgenannten gingen bei der Herstellung der Spiegelgalerie (Galerie des Glaces) und des

Phot. Pamard.

Abb. 15. Die Treppe der Königin.

Abb. 16. Die Deviſe Ludwigs XIV. an der Decke des Vorzimmers der Königin.

Saales des Friedens (Salon de la Paix) ganz ein, während das Schlafgemach im 18. Jahrhundert vollſtändig neu hergerichtet wurde. Nur die 1671 begonnenen und erſt 1681 vollendeten, von Gold und Malereien ſtrotzenden Decken blieben in den drei erſten Räumen die Zeugen, die die Königin Maria Thereſia geſehen haben. Die prachtvollſte dieſer Decken, diejenige im Marmorſaal, iſt von Noël Coypel; er ahmt in der Anordnung eines Karnieſes mit blinder Baluſtrade, auf die ſich neugierige Zuſchauer ſtützen, Le Bruns Erfindungen für die Botſchaftertreppe nach. Iſt es aber wirklich Le Brun, den er imitiert? Sind es nicht vielmehr die Italiener, die Carracci, Guido Reni, Domenichino, ohne daß wir auf Correggio oder gar auf Mantegna zurückgreifen müßten? Man denke nur an Florenz, an die Decken im Palazzo Pitti, wo Pietro da Cortona in verſchwenderiſcher Genialität die Mythologie und die Geſchichte für die letzten Medici dargeſtellt und traveſtiert hat, an die Decken der Venus, des Apollo, des Mars, des Jupiter, des Saturn; ganz Verſailles und ſämtliche Einfälle Le Bruns und ſeiner Trabanten Houaſſe, Blanchard, Jouvenet, Audran, Lafoſſe und Coypel iſt in ihnen enthalten. Die Decke von Coypel, anfangs für das Beratungszimmer (Cabinet de Conſeil) beſtimmt, verherrlicht Jupiter; die von Vignon dem Jüngeren im Vorzimmer der Königin iſt dem Mars gewidmet (in dem unter Napoleon I. durch ein Gemälde von Veroneſe erſetzten mittleren Feld dieſer Decke iſt jetzt eine alte Wiederholung des Gemäldes von Le Brun, Die Familie des Darius zu den Füßen Alexanders, angebracht). Die Decke von Michel Corneille im Grand Cabinet ſtellt Merkur dar als Protektor der Künſte und der Wiſſenſchaften. Im Zimmer der Königin befand ſich ein Deckengemälde von Gilbert de Sève, das die Sonne, die Tagesſtunden und die vier Weltteile darſtellte, das im 18. Jahrhundert durch eine einfachere und weniger ſchwerfällige Dekoration erſetzt wurde.

In den Prunkzimmern des Königs durchſchreitet man, von der Botſchaftertreppe her eintretend, ebenfalls zwei Marmorſäle, dann das Zimmer der Leibwache und ein Vorzimmer, die man Venusſaal, Dianaſaal, Marsſaal und Merkur-

ſaal (Salons de Vénus, de Diane, de Mars und de Mercure) nennt, und gelangt dann in das Schlafzimmer, auch Apolloſaal (Salon d'Apollon) genannt. Alsdann betritt man das große Arbeitszimmer des Königs, das bald der Saal des Krieges (Salon de la Guerre) werden ſollte, und kommt ſchließlich in das kleine Schlafzimmer und dann in das Terraſſenzimmer (Cabinet de la Terraſſe). Es wäre über-

Phot. Chevojon.

Abb. 17. Dianaſaal.

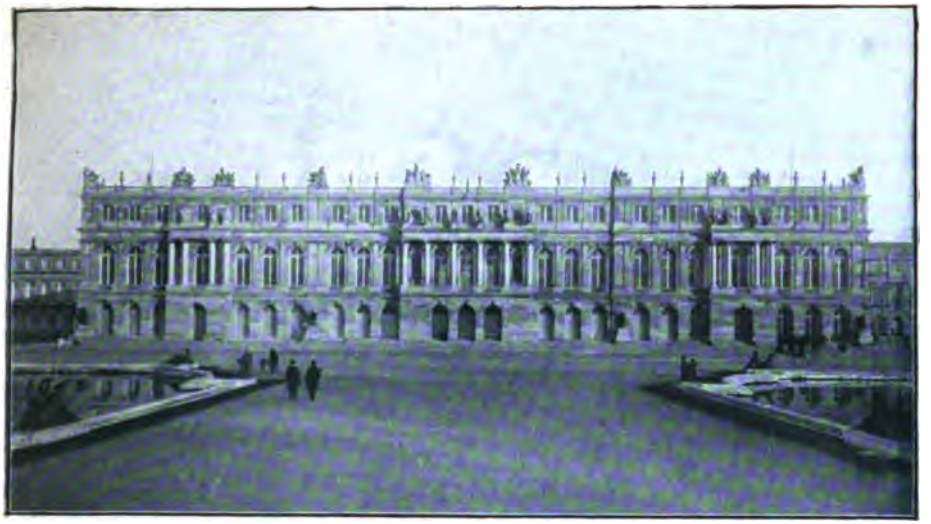
flüſſig, die Decken dieſer Gemächer, die vollſtändig intakt geblieben ſind, zu beſchreiben; die Malereien dazu ſind nach Le Bruns Angaben und Entwürfen von Houaſſe, Blanchard, Audran, Jean-Baptiſte de Champagne und Lafoſſe ausgeführt. Die Brüder Marſy haben dieſe Decken, die womöglich noch prächtiger ſind als die in den Gemächern der Königin, mit ſtaunenswerten vergoldeten Stuckarbeiten überladen, deren Verzierungen und Blumengehänge ſich um die Einrahmungen der Gemälde winden und dieſe verbinden. Im Apolloſaal ſind

ſogar kühne Geſtalten tanzender Nymphen angebracht, die mit ihren ausgeſtreckten Armen das Mittelſtück der Decke halten. Die aus Holz geſchnitzten und vergoldeten Türen von Caffiéri waren neu angebracht worden; eine davon im Apolloſaal trägt das Datum 1681.

Phot. Pamard.

Abb. 18. Tür im Großen Kabinett.

Allein kaum waren dieſe Gemächer vollendet, ſo hörten ſie auch ſchon wieder auf, dem König als Wohnung zu dienen; ſie wurden als Prunk- und Feſtgemächer verwendet und bildeten gleichſam die glänzende Einleitung zu jener großen Galerie, deren Aufführung der König ſchon ſeit zehn Jahren wünſchte. Manſart und Le Brun ſchickten ſich an, hier Wunder zu ſchaffen, die ſelbſt die Wünſche des Königs übertreffen ſollten. Dieſer verlegte ſeine Wohnung in das Schlößchen ſeines Vaters, in die an den Marmorhof angrenzenden Zimmer. Wenn wir wieder auf den oberen Flur der Treppe der Königin heraustreten, müſſen wir



Phot. Pamard.

Abb. 19. Faſſade des Schloſſes an der Gartenſeite.

uns nach links wenden, um in dieſe neuen Gemächer zu kommen. Dabei treffen wir zunächſt auf eine Vorhalle aus Marmor und treten dann in den großen Saal der Leibwache (Salon des Gardes) ein, ein Zimmer mit rundem Gewölbe, aber ſehr ſpärlicher Dekoration, auf das das Vorzimmer folgt, wo der König ſeine Mahlzeiten einnimmt. Dieſes Zimmer, das, wie das vorhergehende, ſein Licht von zwei Seiten empfängt, von dem Marmorhof und von einem inneren Hof, hat ein unbemaltes Deckengewölbe aus Stuck, bei dem nur der Karnies vergoldet iſt, abwechſelnd geſchmückt mit Kränzen und Siegestrophäen. 1687 wurden die Wände dieſes Zimmers mit Schlachtenbildern bedeckt, von denen eines, dasjenige über dem großen roten Marmorkamin, ein Werk von Pietro da Cortona iſt und die Schlacht bei Arbela darſtellt; die übrigen ſtammen von Joſeph Parrocel oder wenigſtens aus ſeinem Atelier. Von den zwei Türen zu beiden Seiten des Kamins führt die rechts in das Schlafgemach des Königs, dem zwei Fenſter mit der Ausſicht auf den Marmorhof Licht ſpenden. Die linke führt in ein Nebenzimmer, das Félibien Baſſano-Zimmer (Chambre des Baſſans) nannte, „weil verſchiedene Gemälde dieſes alten Meiſters über den Türen und der Täfelung hängen.“ Das Baſſanozimmer und das Zimmer des Königs wurden 1701 vereinigt, um den Salon de l'Oeil-de Boeuf (Ochſenaugenſaal) zu bilden. Jenſeits liegt das Wohnzimmer oder große Arbeitszimmer des Königs mit drei auf den Balkon des Hofes gehenden Fenſtern; dieſen Fenſtern gegenüber befinden ſich drei Arkaden, die die Verbindung mit der Terraſſe oder vielmehr ſchon mit der Großen Galerie herſtellen. Dieſer im Mittelpunkt des Schloſſes gelegene Saal wurde 1701 das große Schlafgemach und erhielt eine neue Ausſchmückung der Rückwand, die vollſtändig umgeſtaltet wurde. Die Seitenwände dagegen mit ihren herrlichen Holzverkleidungen, ihren Türen und Spiegeln blieben faſt unverändert und es iſt zu beklagen, daß man nicht mit Sicherheit auf ein Merkmal hinweiſen kann, das

Phot. Lévy.

Abb. 20. Spiegelgalerie.

uns den Künſtler erkennen ließe, — und es muß ein großer Künſtler geweſen ſein, — der dieſe Dekoration geſchaffen hat, über die die Baurechnungen nichts Näheres ausſagen.

Weiterhin gelangen wir in das Beratungszimmer und in das ſogenannte Perückenzimmer (Cabinet des Perruques), wegen ſeiner Dekoration auch Bildſäulenzimmer (Cabinet des Termes) genannt: dieſe beiden Gemächer wurden ſpäter unter Ludwig XV. zerſtört und zu einem einzigen Gemach, einem der prächtigſten des Schloſſes vereint. Wenn wir unſeren Gang um den Marmorhof herum fortſetzen, treffen wir hinter dem Billardſaal auf die inneren Gemächer, in denen die ſeltenſten Gemälde und wahre Wunder der damaligen Goldſchmiedekunſt angehäuft ſind.

Auf der Gartenſeite haben große Veränderungen ſtattgefunden. Unter der Leitung Manſarts wurde die Faſſade, die Le Vau geſchaffen hatte, bald breiter und einheitlicher gemacht. Um im Mittelpunkt des Schloſſes die Große Galerie mit ihren beiden Sälen aufführen zu können, ließ Manſart ſeit dem Sommer 1678 durch den Unternehmer Gabriel die hübſche Terraſſe niederreißen, deren Grundmauer in dem neuen Mauerwerk Verwendung fand. Die neue Faſſade iſt von Bogenfenſtern durchbrochen; Manſart hatte glücklicherweiſe beſchloſſen, alle Oeffnungen des Hauptgeſchoſſes an den drei Gartenſeiten des Schloſſes umzugeſtalten. Ueber dieſen Fenſtern ſind abwechſelnd Königskronen und Helme angebracht, und zu beiden Seiten der Bogen ſind Siegestrophäen und Eichen- oder Lorbeerzweige, mit Blumen gemiſcht, eingehauen, deren zartes Relief die Reinheit der archi-

tektonischen Linien unterstützt, ohne sie störend zu unterbrechen. Das Geländer der Dächer ist mit Siegestrophäen und Steinvasen besetzt, deren mächtige Silhouetten sich abwechselnd von dem blauen Himmel abheben.

Hinter dieser neuen Fassade blieb Mansarts und Le Bruns Meisterwerk unberührt. Die innere Ausschmückung der Großen Galerie, an der sich die sämtlichen Ateliers der Gobelinfabrik beteiligt zu haben scheinen, wurde 1679 begonnen. 1680 waren die Marmorarbeiten, die Gießer und Ziseleure so weit fertig, daß das Heer der Maler, das soeben die Botschaftertreppe vollendet hatte, hier zu neuer Arbeit einrücken konnte. Im August 1681 glaubte Le Brun die Ungeduld des Königs und seines Hofes dadurch einigermaßen beschwichtigen zu können, daß er eine Woche lang einen fertigen Teil des Gewölbes, in dem der Uebergang über den Rhein dargestellt war, sehen ließ. Die Galerie wurde 1684 endlich vollendet; der Saal des Friedens (Salon de la Paix) und der Saal des Krieges (Salon de la Guerre) aber, die ihre unentbehrliche Ergänzung bilden, wurden dem König erst zwei Jahre später übergeben.

Phot. Mercier.

Abb. 21. Büste Ludwigs XIV., von Coyzevox (1681).

Die Galerie ist dreiundsiebzig Meter lang, zehneinhalb Meter breit und dreizehn Meter hoch. Sie empfängt ihr Licht durch siebzehn große Arkadenfenster, denen auf der anderen Seite siebzehn Blendarkaden mit dreihundertundsechs schräg-kantigen, in Kupferrahmen gefaßten Spiegeln entsprechen. Das war für jene Zeit eine große Seltenheit. Die in die angrenzenden Säle und Kabinette führenden Spiegeltüren unterscheiden sich in nichts von den übrigen Arkaden, so daß in der ganzen Länge dieser blendenden Halle das durch die Fenster eintretende Licht zurückgestrahlt und konzentriert wird. Die die Arkaden umgebende Wand ist mit nahezu weißem Marmor verkleidet, von dem sich Felder von anderem, fast grünem Marmor und die großen malvenfarbenen Pfeiler abheben, die das goldene Gesimse tragen. Diese Pfeiler haben feuervergoldete Bronzefüße und Kapitelle; letztere werden von Voluten aus Palmwedeln gebildet, die eine Lilie umrahmen, über der die mit einem Diadem gekrönte Sonne zwischen zwei Hähnen sichtbar wird, die mit den Flügeln schlagen. Es sind dies Kapitelle ganz neuer Ordnung, die Le Brun auf Verlangen Colberts ausgedacht hatte, und die man die französische Ordnung nennt. An den großen Pfeilern in der Mitte der Galerie sind vier Nischen eingelassen, in denen antike Statuen stehen; über diesen Nischen erblickt

man vier große Siegestrophäen aus vergoldetem Metall, Werke von Coyzevox, Maſſou, Le Gros und Tubi; auch die zwölf anderen, etwas kleineren über den zwölf flotten Waffengehängen aus ziſeliertem Kupfer, die ſo wunderbar zuſammenſtimmen mit dem Ton des Marmors, ſind aus der Hand dieſer Meiſter hervorgegangen. Ueber dem Geſims, das wie ein funkelnder Goldſtreifen von einem Ende der ſtrahlenden Galerie bis zum anderen ſich hinzieht, beginnt die mächtige Rundung des Gewölbes, das Le Brun mit ſeinen Gemälden geſchmückt hat.

Selten war der Dekorationsmalerei in Frankreich eine ähnlich große Fläche zur Verfügung geſtellt worden; allein den hervorragenden Maler, der ſich in Italien zu den hochfliegendſten Unternehmungen herangebildet hatte, konnte ſie nicht zurückſchrecken. Seine früheren Werke ſchienen ſogar dieſe Krönung ſeiner künſtleriſchen Laufbahn zu fordern. Was er in Vaux für Fouquet, in Sceaux für Colbert geſchaffen hatte, war gleichſam das Vorſpiel zu dieſem Feſt der Malerei, das ihm die Große Treppe in Verſailles in vollſtem Maße bot. Die Herkulesgalerie, die er im Palais Lambert in Paris gemalt hatte und ganz beſonders die ſoeben im Louvre vollendete Apollogalerie waren vortreffliche Vorſtudien zu der königlichen Apotheoſe, die er hier ſchaffen ſollte. Sein erſter, noch ganz im Bann italieniſcher Tradition ſtehender Entwurf, eine Verherrlichung des Herkules, in der die Lobhudelei auf den König nicht greifbar genug war, um der maßloſen Eitelkeit des Monarchen voll zu genügen, ſtieß auf Einwände. Der Künſtler wurde denſelben in zwei Tagen gerecht, indem er den für die Mitte der Galerie beſtimmten Entwurf vorlegte, der auch angenommen wurde. Von nun an durch die Begeiſterung des Königs angeſpornt, förderte er ſehr ſchnell die Grundzüge und die Einzelheiten des ungeheueren Werkes, zeichnete ſelbſt die unbedeutendſten Motive für die Malereien, ſo wie er auch die für die architektoniſchen und die Bildhauerarbeiten entworfen hatte, und malte für jedes einzelne Bild äußerſt gut ausgearbeitete Skizzen, nach denen ſeine Schüler und er ſelbſt die Gemälde ausführten auf aufgeleimter Leinwand, die in den vergoldeten Girlanden der Stuckbordüren ihre Einrahmung fanden.

Ein Gemälde, doppelt ſo groß als alle anderen, nimmt die ganze Mitte des Gewölbes ein, und auf beiden Seiten ſind die zwölf großen Bilder verteilt, die die Kriegstaten Ludwigs XIV. darſtellen; zwölf ovale Medaillons, darunter ſechs Kameen, erzählen von den glücklichen Regierungstaten; die ganze Geſchichte der Regierungszeit Ludwigs bis zum Frieden von Nimwegen iſt in dieſen Darſtellungen enthalten. Kurze Erläuterungen und ein Datum geben den Sinn der kleinen Gemälde an; zum Verſtändnis der großen Bilder dienen Inſchriften, die urſprünglich in lateiniſcher Sprache verfaßt und dann von Racine und Boileau ins Franzöſiſche übertragen worden waren. Sie ſind in goldenen Lettern auf große bronzegrüne Kartuſchen geſchrieben, die auf dem Karnies ruhen und von entzückenden Siegeszeichen und Kinderfiguren umrahmt ſind. Letztere ſind Modellierarbeiten von Coyzevox, Le Comte, Clérion, Maſſou und Le Gros.

Es herſcht viel Willkür in dieſer Zuſammenſtellung von ſcheinbar ſo ausgeglichenen Gemälden, und nicht minder groß iſt die Konfuſion in der inneren Anordnung der Allegorien. Der einzige Held, der immer zu erkennen iſt, iſt der

König; und für Ludwig XIV. war das genug. Der König, der sich in seinem goldenen Küraß, seinem Purpurmantel und seinen bloßen Armen und Beinen wie ein Cäsar ausnimmt, zeichnet sich durch seine stolze Haltung ebensosehr wie durch seine ungeheure Perücke aus; aber wenn man nicht auf einem der Bilder den Herzog von Orléans, Turenne und Condé erblickte, könnte man sich mitten im Olymp

Phot. Chevojon.

Abb. 22. Saal des Krieges.

glauben. Götter und Göttinnen eilen herbei zum Dienste des Königs; Mars wirbt Armeen für ihn an, für deren leiblichen Unterhalt Ceres sorgt; Neptun rüstet für ihn eine Flotte aus; Merkur, Vulkan und Minerva liefern ihm Waffen und Apollo statt Vauban erbaut ihm Festungen; die Wachsamkeit und die Vorausficht, begleitet von der Siegesgöttin, sind seine unermüdlichen Begleiter. In einem zweiräderigen Wagen sitzend und Blitze schleudernd, läßt er den Rhein, „sonst ruhig und stolz im Schwellen seiner Fluten", vor Schrecken zurückbeben. An

Phot. Pamard.

Abb. 23. Dekoration von Coyzevox im Saal des Krieges.

anderer Stelle eilt er jammernden jungen Frauen zu Hilfe, die Mars ihm zu Füßen führt: ſie ſtellen die Städte der Franche-Comté dar; der ſich bäumende ſpaniſche Löwe wird durch die Keule des Herkules in Schach gehalten; und während der alte Winter Schneeflocken ſät, ſchreit der große deutſche Adler auf einem entlaubten Baum in heller Verzweiflung und ſchlägt mit den Flügeln. In dem Verſailles Ludwigs XIV. konnten dieſe Allegorien für in den lateiniſchen Wiſſenſchaften gebildete Schöngeiſter verſtändlich ſein; ſeit dem Jahre 1687 gab es überdies ein kleines Buch als Führer für die Beſucher. Die darin enthaltenen Erklärungen würden heute ebenſo langweilig wie notwendig erſcheinen; allein was haben wir in den Gemälden Le Bruns auch weiter zu erwarten als herrliche Dekorationsſtücke?

Was dieſe große allegoriſche Dekoration vervollſtändigt und ihre Harmonie, ihren Reiz noch erhöht, iſt die Schönheit der Figuren, die ſie einrahmen und ſtützen. Mächtige Karyatiden lehnen ſich an die Pfeiler; kleine roſige nackte Genien ſchlafen unter Blumen; weißgeflügelte Siegesgöttinnen in blauen, weißen, grünen Gewändern ſchwenken Fahnen, auf denen ruhmreiche Namen ſtehen, oder graben dieſe Namen für alle Ewigkeit in eherne Schilder ein; Faune, den Schöpfungen Michelangelos oder Giulio Romanos entſprungen, Medaillons, auf denen die Sonne erſtrahlt, Ruhmesposaunen, Fahnen und Trophäen, Blumenvaſen und Fruchtgirlanden — all das ſchillert und funkelt in lebhaften Farben, all das iſt eingefaßt mit gelbem, rotem und grünlichem Gold, das im Verein mit dem Stuck und dem vergoldeten Zinn der Frieſe und Kapitelle die ganzen Marmorwände entlang dieſe rieſige und leuchtende Galerie zu einer Augenweide macht.

Wenn wir sie nun erst in ihrer ursprünglichen Möblierung, in der Lebendigkeit ihres Schmuckes sehen könnten! Dann erst würden wir „diese einzigartige königliche Schönheit“ ganz verstehen, von der Madame de Sévigné in einem Brief von 1685 spricht. Man stelle sich zunächst das Parkett vor, ganz bedeckt mit zwei aus der Savonnerie stammenden Teppichen mit breitem Laubwerkmuster in hellen Nuancen, und die Fenster mit schweren weißen Damastvorhängen mit den goldgewirkten Namenszeichen des Königs; dann zwei Reihen von je zwölf Kristallkronleuchtern und an den beiden Enden zwei weitere kolossale achtarmige silberne Kronleuchter. Das ganze Mobiliar war aus ziseliertem Silber oder vergoldetem Silber. Die mit Amoretten und Satyrn geschmückten Kandelaber, die zwölf Leuchter, die die Heldentaten des Herkules darstellten, die Armleuchter und Leuchtpfannen, die Tische, die großen Leuchter mit Mohrenfiguren, die Baumkübel und die Blumenvasen, die Sessel und Sänften, die Kannen, die Wasserkaraffen — alles das bildete von dem einen Ende der Galerie bis zum anderen eine wahre Symphonie von Silber und Gold, deren Schönheit die blühenden Orangenbäume noch hoben. Diese von Le Brun entworfenen Meisterwerke waren ausgeführt von den Goldschmieden Ladoireau, Merlin, Cousinet, Germain und besonders von Dulaunay, dem Schüler und Nachfolger des großen Claude Ballin, der 1678 starb, nachdem er lange Zeit an der Ausstattung von Versailles gearbeitet hatte. Gemälde aus jener Zeit bewahren uns ein treues Abbild dieser Werke.

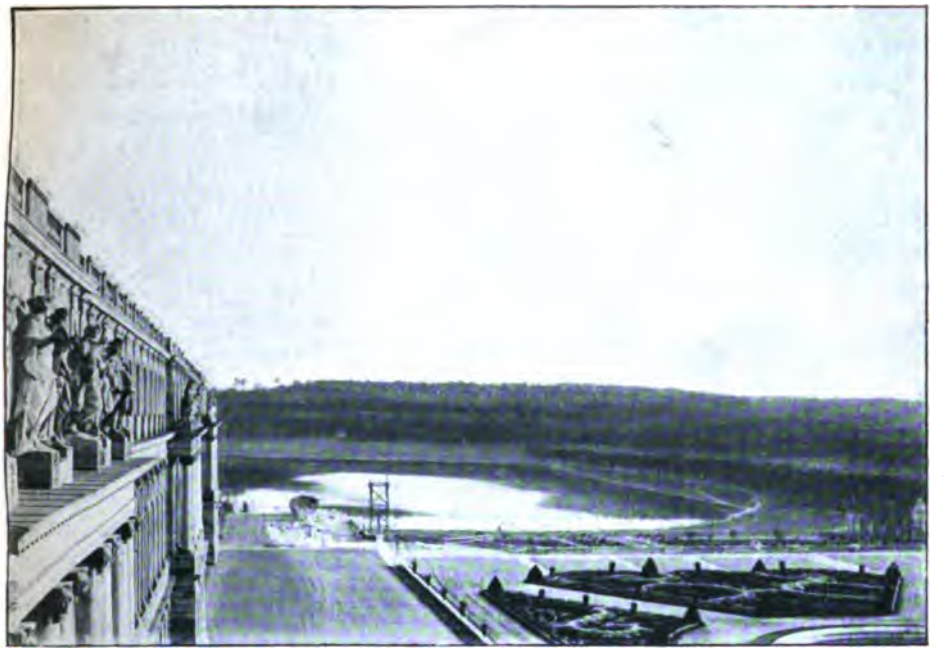
Phot. Lévy.

Abb. 24. Eine Trophäe im Saal des Friedens.

So sah die Große Galerie im Jahre 1684 aus. Zwei Jahre später wurden die in den beiden Ecken des Schlosses gelegenen viereckigen Salons fertig, die die Galerie vervollständigen und die von nun an der Saal des Krieges und der Saal des Friedens heißen. Sie sind die letzten Werke, die Le Brun im Dienste Ludwigs XIV. vollbracht hat. Die runden Kuppeln dieser beiden Säle verherrlichen in gleich vortrefflicher Weise hier das kriegerische Frankreich, das das Bildnis des Königs schwingt und Blitze schleudert, dort dasselbe Frankreich, ruhmreich und fried-

voll, wie es auf einem von Amoretten und Tauben gezogenen Wagen durch die Lüfte getragen wird; der Darſtellung angemeſſene allegoriſche Figuren beleben die Kompoſition, und in den Bogenrundungen wie auch an der Decke der Galerie ſieht man Deutſchland, Holland und Spanien, hier von der furchtbaren Kriegsgöttin bedrängt, dort lächelnd und geneſend im Glück des Friedens. Die Ausführung der Gemälde, namentlich im Saal des Krieges, iſt mittelmäßig und Le Bruns durchaus unwürdig. Aber die Dekoration der Wände, die hier auf einen kleineren Raum beſchränkt iſt, faßt alle Schönheiten der Galerie zuſammen und übertrifft ſie ſogar. Die Rückwand des Saales des Krieges nimmt ein mächtiges ovales Flachrelief aus mattem, milchfarbenem Stuck ein, auf dem Coyzevox den König dargeſtellt hat, wie er im Galopp über ſeine beſiegten Feinde dahinſauſt. Im Hintergrunde hält eine Siegesgöttin ihm eine Krone entgegen, und außerhalb des Rahmens neigen ſich Ruhmesherolde aus vergoldetem Metall über ihn und verkünden ſeinen Sieg (Abb. 22). Darunter lehnen ſich gefeſſelte Gefangene auf den Rand eines Kamins, auf dem ſich ein Herkuleskopf befindet; die Vorderſeite dieſes Kamins ſchmückt ein großes Stuckrelief in imitierter grüner Bronze, das die Geſchichte darſtellt, die unter Amoretten ſitzend die Heldentaten des Königs aufſchreibt. Die großen und kleinen vergoldeten Trophäen auf den Marmorplatten gleichen denen der Galerie. Alles übrige an dieſer entzückenden Arbeit aber übertreffen die über den Rahmen der vier Türen, von denen drei blinde Spiegeltüren ſind, angebrachten Marmortafeln auf Füßen mit vergoldetem Laubwerk, von denen ſich der Namenszug des Königs in vergoldeter Bronze abhebt (Abb. 23). An ihrem oberen Rande hängen Girlanden aus Blumen, Aehren, Weinlaub und Lorbeer als Symbol der vier Jahreszeiten, in der Mitte von verſchiedenen höchſt geiſtreichen Masken gehalten. Außer Le Brun müſſen wir Coyzevox den Entwurf dieſer Tafeln zuſchreiben; Tubi und Prou beteiligten ſich an den Stuck- und Metallarbeiten. Im Saal des Friedens treffen wir die gleiche Anordnung der Dekorationen, aber an Stelle der Kriegstrophäen finden wir hier Muſikinſtrumente, Vaſen mit Amoretten und eine Flut von Blumen und Früchten. Vor den Spiegeln der beiden Salons ſtehen ſechs antike Büſten römiſcher Kaiſer, deren Köpfe aus Porphyr gemeißelt ſind, während die von Girardon wiederhergeſtellte Draperie der Gewänder aus verſchiedenfarbigem Marmor zuſammengeſetzt ſind. Die hohen Marmorpfeiler hinter dieſen ſtarren Büſten ſind mit Waffengehängen aus vergoldeter Bronze geſchmückt, die zu den wertvollſten Leiſtungen der Ziſelierkunſt des 17. Jahrhunderts gehören (Abb. 24). Es ſind im ganzen vierundzwanzig ſolcher Trophäen vorhanden, davon zwölf in der Spiegelgalerie; ſie ſtammen alle von dem Goldarbeiter Ladoireau her, und die Bildhauer Buirette und Leſpingola haben ſechs Modelle dazu geliefert, die viermal wiederholt wurden.

Colbert hat die Vollendung dieſer großen Arbeiten nicht mehr erlebt. Er war im Jahre 1683 geſtorben, nachdem er vergeblich verſucht hatte, ſeinem allzujungen Sohn, dem Marquis von Ormoy, die Anwartſchaft auf ſein Amt als Generalintendant der Bauten zu ſichern. Louvois hatte das Glück, der Einweihung der Galerie der beiden Säle beizuwohnen, und er vollendete das Schloß durch den Anbau des nördlichen Flügels.



Phot. G. Brière.

Abb. 25. Der südliche Flügel, vom Schweizerteich gesehen.

Der südliche Flügel, den man den Großen Flügel nannte, war seit 1682 fertig und der König hatte die Wohnungen dort verteilt. Der nördliche Flügel wurde nur zwei Jahre später begonnen, aber seine riesige Fassade sollte sich erst 1689 in ihrer endgültigen Regelmäßigkeit entfalten, die man trostlos nennen könnte, wenn nicht die verschiedene Höhe der Gärten, die Unmenge von Bäumen und besonders die Becken mit ihren lebhaften Reflexen eine Fülle von Abwechselung brächten. Man sucht vergeblich nach irgend einer Unterbrechung in diesen so einförmig zusammengefügten Mauern, und man kann nicht umhin, die Richtigkeit der herben und bilderreichen Kritik Saint-Simons anzuerkennen, wenn er sagt: „An der Hofseite fühlt man sich zum Ersticken eingeengt, und die mächtigen Flügel ziehen sich endlos hin. An der Gartenseite freut man sich an der Schönheit des Gesamteindrucks, allein man glaubt ein abgebranntes Schloß vor sich zu haben, an dem noch das letzte Stockwerk und die Dächer fehlen." Diese Kritik schien noch mehr berechtigt, bis man vor wenigen Jahren die Trophäen und Vasen wieder auf den Balustraden anbrachte, die Napoleon I. hatte wegnehmen lassen, um die Wiederherstellung zu sparen.

Durch die Einrichtung des Museums im 19. Jahrhundert wurde die ganze innere Anordnung der beiden Flügel zerstört; es blieb nichts bestehen als die langen Steingalerien, in die die Zimmer der Ostseite mündeten. Von da aus führten unzählige Treppen hinab; dort verbargen sich unter der Wölbung der Arkaden verachtete und doch so notwendige Anstalten; diese Galerien, die heute einem Friedhof gleich mit Grabfiguren und eintönigen Büsten ausgestattet sind, waren

während der Monarchie für das Innere des Schlosses die Straße mit all dem Unrat und all den Ausdünstungen, die den abgelegensten Gemächern entströmten.

Das Erdgeschoß und das erste Stockwerk auf der Gartenseite bewohnten die Fürstlichkeiten; den Höflingen war eine Reihe von Wohnungen meist in den mit den Prinzenwohnungen parallellaufenden Gebäuden nach der Stadtseite hin oder auch in den die ersten Bauten verbindenden Pavillons angewiesen. Es waren unfreundliche, ungesunde Wohnungen, mit niederen, dunklen Zwischengeschossen; aber man war ja in Versailles, in der Nähe des Königs, man erhaschte vielleicht ein Wort, ein Lächeln von ihm, und dafür ertrug man all diese Unbequemlichkeiten. Wir wissen heute kaum, wo Saint-Simon und Dangeau wohnten; dieser ungefähr in der Mitte des Nordflügels im ersten Stockwerk, jener in der südlichen Attika. Die Treppe zum südlichen Flügel, die neben der Treppe der Königin am meisten als Eingang zum Schlosse benutzt wurde, wurde später unter Louis-Philippe jammervoll entstellt; sein Architekt gab ihr eine scheußliche Rosettendecke und flickte zwischen die herrlichen Steinreliefs Stuckarbeiten.

Von der Wohnung des Königs an bis zu der des Dauphins, der im Erdgeschoß einen zu der Badeanstalt symmetrischen Raum bewohnte, füllten das wundervollste Mobiliar und Meisterwerke der Malerei das ganze Zentrum des Schlosses. Im Apollosaal, im Merkursaal, im Marssaal prangten zwischen silbernen Möbeln Gemälde der hervorragendsten Meister, darunter solche von Rubens, Tizian, Veronese und den von Le Brun und Mignard so hoch verehrten Bolognesen. Seit 1685 thronte im Dianasaal eine Büste des Königs von Bernini, die früher im Louvre gestanden hatte, voll Pracht und Hochmut in den Falten des wallenden Gewandes. Die Bildhauer Mazelines und Jouvenet haben ein herrliches, von Bronzetrophäen umrahmtes Fußgestell dazu geschaffen, und Amoretten aus Bronze halten eine Krone über des Königs Haupt; war diese Apotheose auch nicht von Le Brun erdacht, so war sie darum nicht weniger verlockend und vortrefflich.

Schließlich befanden sich an dem Königlichen Hof noch versteckte Gemächer, in denen die herrlichsten Schätze des Louvre aufbewahrt waren; von dem Raritätenkabinett an bis zu der von Mignard ausgeschmückten Kleinen Galerie und dem Achat- und Juwelenkabinett sah man da die auserlesensten Zeichen einer Verschwendungssucht, die Fénelon ohne Furcht „widernatürlich und unheilbar" nannte.

Als aber Fénélon 1693 in dieser Weise an den König schrieb, begann der Luxus in Versailles eigentümlich nachzulassen. Gerade als die Apotheose vollendet schien, hatte die Augsburger Allianz das herrliche Gebäude des französischen Ruhmes jäh erschüttert; der Unstern der großen Regierung ging auf, und da der Staatsschatz erschöpft war, sah sich der König genötigt, zur Deckung der unvorhergesehenen Ausgaben zu den verzweifeltsten Mitteln zu greifen: er ließ seinen ganzen Silberschatz in der Münze einschmelzen. Alle die Meisterwerke der Goldschmiedekunst gingen unter; von Claude Ballin und so vielen anderen blieb nur der Name übrig; von ihren gegossenen und ziselierten Arbeiten blieben uns ein paar gemalte oder gezeichnete Bilder erhalten. Diese Herrlichkeiten, wie durch ein Wunder in wenigen Jahren entstanden, verschwanden wieder in wenigen Tagen. Die Ent-

scheidung war unumschränkt, rückhaltlos, sie kam von einem Herrscher, in dessen Augen die Kunst weiter nichts war als ein Werkzeug der Macht, und der im Vertrauen auf seine grenzenlose Macht all diese Wunderwerke dem drohenden Unheil opfern zu können glaubte, um nach überstandenem Sturm noch Erstaunlicheres zu schaffen. Die feinsten, zartesten Objekte, an denen das einzig Wertvolle die Arbeit, das Material dagegen nur Nebensache war, sogar die Silberstoffe wanderten erbarmungslos in den Schmelzofen, gerade so gut wie die massiven Balustraden der Alkoven, die Kübel der Orangenbäume, die Tische und Leuchter. Damit war ein großes Stück französischer Kunst vernichtet.

Es sollte nicht wiedererstehen. Zwar beschäftigte sich der König nach überstandener Gefahr mit der Neuausstattung des Schlosses, allein er hatte an anderem Geschmack gefunden. Der unermüdliche Bauherr hatte sich Trianon und Marly zugewandt. Die einsichtsvollen Vorstellungen der Madame de Maintenon verhallten ungehört. 1698 schrieb sie an den Kardinal von Noailles: „Marly wird bald ein zweites Versailles sein. Uns bleibt nichts übrig als zu beten und zu leiden. Was aber soll aus dem Volk werden?"

Phot. Lévy.

Abb. 26. Mignard, von Rigaud.

Seit 1684 war Madame de Maintenon durch ihre Vermählung mit dem König die geheime Herrscherin von Versailles geworden. Ihre dortige Wohnung, die König Louis-Philippe leider bei der Einrichtung des Museums zerstört hat, umfaßte vier Räume, von denen ein einziger, das Grand Cabinet, seine ursprüngliche Gestalt behalten hat. Das Schlafgemach, auf das zwei Vorzimmer folgten, wo heute die Treppe der Attika Chimay emporführt, hatte drei Fenster mit der Aussicht auf den Königlichen Hof und stand durch den Flur der Treppe der Königin direkt mit der Wohnung des Königs in Verbindung. Hier in diesen engen Mauern spielte sich das innere Leben der Monarchie während des langen Greisenalters des Königs, in den letzten Jahren der Herrlichkeit und der Trauer ab. Saint-Simon schildert das sehr einfache Zimmer der Marquise: „Zwischen der Tür zum Vorzimmer und dem Kamin stand an der Wand der Sessel des

Abb. 27. Madame de Maintenon, von Ferdinand Elle.

Königs, vor ihm ein Tisch und ein Klappstuhl für den arbeitenden Minister. Auf der anderen Seite des Kamins war eine Nische von rotem Damast und ein Sessel, in dem sich Madame de Maintenon aufhielt, davor ein Tischchen. Dann kam, in einer Vertiefung stehend, ihr Bett . . ." Das Grand Cabinet diente für den engsten Kreis als Schauspiel- und Konzertsaal; die beiden ersten Aufführungen der Racineschen Tragödie Esther durch die jungen Schauspielerinnen von Saint Cyr hatten hier im Jahre 1689 stattgefunden; 1702 spielte die Herzogin von Burgund die Rolle der Athalie vor dem König; und als ein unerwartetes Unglück den Tod der anmutigen Herzogin, ihres Gatten und ihres zweiten Sohnes herbeiführte und dem greisen, gebrochenen König nichts ließ als die Wiege eines zweijährigen Kindes, da suchte er mehr denn je seine Melancholie durch wechselnde gehaltlose Lustbarkeiten zu verscheuchen.

Die letzten großen Aenderungen an der Wohnung Ludwigs XIV. wurden 1701 vorgenommen. Die peinliche Hofsitte, für die das Aufstehen und das Zubettgehen des Königs zwei feierliche Momente des Hoflebens waren, hatte das Schlafzimmer zu einem Heiligtum gemacht, dessen geeignetster Platz nichts geringeres als der Mittelpunkt des Schlosses sein konnte. Um nun dem Gott von Versailles einen endgültigen Altar zu errichten, erhielt Mansart den Auftrag, den großen Saal des Königs in ein Schlafgemach umzuwandeln, während das Bassanozimmer und das Schlafzimmer zu einem einzigen Raum vereint werden sollten. Das Beratungszimmer, das Perückenzimmer und das Billardzimmer wurden gleichfalls entweder neu aufgebaut oder neu ausgeschmückt; es erübrigt sich, davon zu sprechen, denn die Zimmer in ihrer heutigen Verfassung stammen von Ludwig XV.

Das neue Vorzimmer empfing seinen Namen von dem ovalen Fenster oder Oeil-de-Boeuf, das die Wand nach der Südseite an der Basis des bedeutend höher gemachten Gewölbes durchbricht. An der gegenüberliegenden Wand, an der der Kamin steht, ist ein ähnliches Spiegelfenster angebracht. Drei bogenförmige Türen führen in die Spiegelgalerie, eine andere auf einen schmalen Gang, der in die innen gelegenen Gemächer führt; die ersten Täfelungen in diesem Durchgang haben ihre Dekoration aus der Zeit Mansarts behalten; zwei weitere Türen führen in das Vorzimmer des Königs, und die letzte endlich in das Schlafgemach. Die originelle Schönheit dieses Saales macht weit mehr als das außerordentlich feine, aber banale Getäfel von Caupin, Bellan, Dugoulon und Le Goupil der geneigte Fries aus, den Poultier, Flamen, Van Clève, Hurtrelle, Lespingola, Poirier und Hardy in vergoldetem Stuck über dem Gesims ausgeführt haben.

Noch nie hatte die majestätische und etwas schwerfällige französische Kunst des 17. Jahrhunderts etwas derartig Geschmeidiges und Mannigfaltiges geschaffen Vor dieser Fülle lebendiger Anmut muß man unwillkürlich an jene Rundbilder und Kindergruppen denken, die die ersten Bildhauer der italienischen Renaissance, ein Donatello oder ein Luca della Robbia zweieinhalb Jahrhunderte früher schufen. Die Ausführung kommt zweifellos der der großen italienischen Meister nicht gleich, und durch die Mitarbeit so vieler Künstler wird eine unerfreuliche Ungleichheit erzielt; aber das richtige Gefühl für die Munterkeit und Fröhlichkeit des Kindesalters, das schon aus zahlreichen Figuren des Gartens spricht, durchdringt und

Phot. Pamard.

Abb. 28. Das Oeil-de-Boeuf.

Phot. Neurdein.

Abb. 29. Das Schlafzimmer des Königs.

belebt dieſe ſo glücklich entworfene und zuſammengeſtellte Dekoration. Mit ſtillem Mißvergnügen fällt der eben noch durch gänzlich freie und ſelbſtändige Geſtaltung erfreute Blick beim Eintritt in das Zimmer des Königs auf das zweifellos prächtige Getäfel, in dem man ſchon wieder die bekannte Formel findet.

Das Bett des Königs ſteht auf einer Erhöhung an der Mauer, die an die Spiegelgalerie anſtößt; die Arkaden ſind mit Backſteinen zugemauert (Abb. 29). Der flache Bogen über dem Bett iſt ganz mit vergoldeter Stuckarbeit verziert: Ruhmesherolde ſitzen an den beiden Enden, und in der Mitte lüften Amoretten den Vorhang eines Pavillons, in dem das majeſtätiſche Frankreich mit Krone und Zepter unter Siegeszeichen thront. Dieſe hübſche Bildhauerarbeit ſtammt von Nicolas Couſtou. Die anderen Wände des Zimmers ſcheinen bei dieſer Gelegenheit nicht verändert worden zu ſein; nur die Spiegel wurden erneuert und bekamen oben eine Blumenvaſe zwiſchen zwei geflügelten Genien, Zephyren von zu gewaltiger Größe. An den Türgeſimſen befanden ſich vier ovale Gemälde, davon zwei von van Dyck; ſie wurden während der Regierung Louis-Philippes durch Porträts Ludwigs XIII., Annas von Oeſterreich, des Herzogs und der Herzogin von Burgund erſetzt. In die Attika oberhalb des Karnieſes ſind ſechs Gemälde von Valentin eingefügt, von denen vier die Evangeliſten darſtellen. Die Kuppel des Gewölbes iſt nie bemalt geweſen. Ein heiliger Johannes, den man Raffael zuſchreibt (jetzt im Muſeum zu Marſeille), und der David von Domenichino, der aus dem Louvre wieder nach Verſailles zurückgekommen iſt, ſind zu beiden Seiten des Bettes an der Tapiſſerie des Alkovens angebracht.

Es ist nicht unwichtig, daran zu erinnern, — obwohl man sich mit einem Blick davon überzeugen kann, — daß das heute in dem berühmten Zimmer ausgestellte Bett nur eine schlechte und ungenaue Wiedergabe ist, die man nach den nach der Erinnerung gemachten Angaben Louis-Philippes versucht hat. Das ursprüngliche Bett stand auf Säulen, wie man auf einem kleinen Gemälde sieht, das ganz in der Nähe des Schlafzimmers in eine der Wände des Vorzimmers des Königs eingefügt ist. Echt ist vor allem die Balustrade aus vergoldetem Holz, eine Nachahmung der 1690 eingeschmolzenen silbernen Balustraden, dann der Stoff des Bettbehangs und des Betthimmels, wozu schlecht zusammenpassende, aber alte Stücke verwendet worden sind, die vielleicht von dem Paradebett im Merkursaal stammen; die mythologischen Darstellungen darauf sollen von Simon Delobel, dem Kammerdiener und Tapezier des Königs, gestickt sein; echt ist schließlich die wunderbare Spitzendecke mit den verschlungenen Namenszügen Ludwigs XIV. und der Maria Theresia, die 1682 für das Bett der Königin angefertigt worden war. In diesem Bett des Sonnenkönigs, auf das die ersten Strahlen der aufgehenden Sonne fallen, das die feierlichsten Audienzen sah, und vor dem die höchststehenden Damen und Prinzessinnen von Geblüt sich in Ehrfurcht neigten, in diesem Bett lag am Morgen des 1. September 1715 die tote Hülle des Schöpfers von Versailles!

Abb. 30. Ludwig XIV. 1706. Wachsmalerei von Antoine Benoist.

Phot. Neurdein.

Abb. 31. Die großen Wasserkünste.

II. Die Gärten.

Während sich das Schloß mit der schönen Regelmäßigkeit eines lebenden Organismus entwickelte, ergänzten die in gleicher Weise wachsenden Gärten seine Farben durch das Spiel von Luft und Licht und führten seine Linien harmonisch bis an die Grenzen des Horizonts weiter. Die Blumen und Bäume, die Rasen und der Sand der Alleen, die fließenden und stehenden Gewässer der Becken, alles gehorchte dem gleichen Gesetz wie die Steine des großen Bauwerkes. Nirgends hat die Baukunst, die zu der Zeit, wie es immer sein sollte, auf den anderen Künsten fußte, sich die Natur mehr dienstbar zu machen gewußt. Der Boden war wenig fruchtbar und versumpft; aber diese langgezogene, eintönige Ebene, die sich vor dem königlichen Schloß auf der von Paris abgewendeten Seite auftat, war rechts und links von sanftansteigenden, bewaldeten Hügeln harmonisch eingerahmt; sie bildeten die Grenzen des Parkes Ludwigs XIV. Heute noch ruht das Auge in der Ferne aus, wenn es von der Schloßterrasse oder den Fenstern der Spiegelgalerie über die weite Ebene schweift, und labt sich an der Fülle von Licht, ohne daß etwas seine Betrachtungen stören kann; breite Alleen führen durch die Baumanlagen hindurch zu noch breiteren Plätzen, auf denen Wasserkünste ihr leuchtendes Spiel treiben. Ueberall herrscht

Friede und Ruhe; die reine Größe und der Reiz von Versailles liegt in diesen Gärten, die heute weit besser vollendet sind, als zur Zeit Ludwigs XIV. Hier hat die Zeit nicht zerstörend gewirkt, sie hat vielmehr alles in Schönheit gehüllt. Tiefe, schattige Alleen sind an die Stelle der unausstehlichen Hagebuchenmauern getreten, und die weniger gepeinigte Natur hat ihr Lächeln zurückgewonnen. Denken wir an die Worte Saint-Simons, über den schlechten Geschmack eines Parkes, „dessen Pracht wohl in Erstaunen setzt, der aber der Benützung in jeder Weise widerstrebt ... Man kann die Frische des Schattens nur dann erreichen, wenn man einen sengend heißen Platz überschreitet, an dessen Ende einem nichts anderes übrig bleibt, als bergauf und bergab zu steigen, wenn man überhaupt weitergehen will; und mit dem sehr kurzen Hügel schließen die Gärten ab ... Die Gewalt, die allerorts der Natur angetan worden ist, wirkt abstoßend und widerwärtig. Die von allen Seiten im Uebermaß künstlich herbeigeleiteten Wassermengen werden grün, dickflüssig und schlammig; sie verbreiten eine ungesunde, empfindliche Feuchtigkeit und einen noch schlimmeren Gestank. Ihre Wirkungen, die man nur mit Vorsicht genießen kann, sind unvergleichlich; aber bei alledem bleibt einem nur übrig, zu bewundern und zu fliehen."

Abb. 32. Marmorvase, von Dugoulon.

Man ist zuweilen versucht, diesem Urteil beizustimmen. Aber wenn wir bei dem matten Lichte eines Herbsttages auf dem blaßroten Sand der großen Terrasse an diesen Wasserspiegeln entlang schreiten, in denen sich die glatten Mauern des Schlosses und die grünen Bronzefiguren auf dem marmornen Brunnenrand spiegeln, wenn wir alle die goldenen und roten Töne auf dem absterbenden Laub spielen und die bleichen Statuen sich stumm am Rand des Rasens neigen sehen, glauben wir da nicht zu träumen, uns in einer neu erstandenen Landschaft von Poussin zu sehen?

In einem Traité du Jardinage, einem kostbaren und sehr seltenen, im

Jahre 1638, nach dem Tode des Verfaſſers publizierten Werk hat Jacques Boyceau, der Gärtner Ludwig XIII. in Verſailles, die Vorſchriften niedergelegt, nach denen der erſte Park angelegt wurde; ſie ſtimmen vollkommen überein mit denjenigen, die ſeit dem 16. Jahrhundert für die Einrichtung von „Luſtgärten“ gelten. André Le Nôtre, der große Gartenkünſtler, den Ludwig XIV. Fouquet abſpenſtig gemacht hatte und dem der König die Fürſorge für ſeine Gärten mit einem von Jahr zu Jahr wachſenden Vertrauen überließ, befolgte anfänglich nur die althergebrachten Regeln, ſo wie ſie Boyceau zuſammengefaßt hatte. 1665 waren die Hauptlinien der Gärten feſtgelegt. Sie ſind zu beiden Seiten einer Mittelallee beſtimmt durch zwei ſchräglaufende Alleen, die am Fuß der Terraſſe und in einiger Entfernung von ihr fächerförmig auseinandergehen. Andere Alleen kreuzen ſich in beſtimmten Zwiſchenräumen nach den ſtrengſten Regeln der Geometrie und bilden ſo ſymmetriſche Kreuzwege und Gebüſche. Dieſem Grundriß entſprechend wurden Buchenhecken gepflanzt, die beſtändig erneuert werden mußten. Dieſe grünen Mauern, die oft eine Höhe von acht Metern erreichten, ſchloſſen Bäume von mancherlei Art ein. Man ließ Ulmen und Linden aus Compiègne und aus Flandern, Taxusbäume aus der Normandie, und ſelbſt aus den Wäldern der Dauphiné tiefgrüne Weißtannen kommen. Die Große Terraſſe (Grand Parterre, beſteht aus eingefaßten Feldern; rechts von ihr und etwas tiefer liegt die Raſenterraſſe (Parterre de Gazon); links die Blumenterraſſe (Parterre de Fleurs), die die erſte Orangerie überragt. Dichter Hochwald umrahmt den halbmondförmigen Platz, auf dem bald das Latonabecken (Baſſin de Latone) entſtehen ſollte, und weiterhin führt die Königliche Allee (Alleé Royale), die man ſpäter den Raſenteppich (Tapis Vert) nannte, zwiſchen den Gebüſchen der Girandole und des Dauphins nach dem Schwanenbecken (Baſſin des Cygnes), an deſſen Stelle ſpäter der Wagen des Apollo (Char d'Apollon) trat. Die großen Waſſerkünſte exiſtierten damals noch nicht, aber an den Kreuzungspunkten der Alleen und an den Enden der Durchblicke brachten Becken oder auch Rundbeete Licht in die jungen Baumanpflanzungen.

Der Olymp hatte bereits von den Gärten Beſitz genommen. Jupiter und ſein Gefolge von Göttern und Göttinnen, Pan mit ſeinen Satyrn und Nymphen tauchten aus dem Grün empor und ſpiegelten ſich in den kunſtloſen Becken. Es waren freilich nur Statuen und ſteinerne Bildſäulen nach antikem Muſter, die um den Blumengarten oder das Hufeiſen (Fer-à-cheval) geſetzt waren, wie ſie in Vaux-le-Vicomte zu ſehen ſind. Lerambert, Houzeau, Poiſſant und Buyſter haben dieſen erſten Schmuck geſchaffen, von dem nur noch Abbildungen erhalten ſind. Die ſo anſpruchsloſen ſteinernen Bildwerke ſollten bald der Pracht des Marmors und der Bronze weichen.

Die Gärten wurden erneuert, lange bevor das Schloß fertig war. Was ihnen fehlte, war fließendes und ſprudelndes Waſſer, das luſtige Murmeln der Springbrunnen, das in den Gärten Italiens den Spaziergänger begleitet und entzückt. Und um in dieſe Ebene mit ihren ſtehenden Gewäſſern und ihren Sümpfen das Leben des bewegten Waſſers zu tragen, dazu bedurfte es eines Wunders an Willen und Erfindungsgabe und eines enormen Aufwandes an Geld.

Phot. Pamard.

Abb. 33. Sphinx und Amor, von Sarrazin und Lerambert.

Ludwig XIV. war nicht der Mann, der vor dieser Aufgabe zurückschreckte; und gab es auch etwas Verlockenderes als „dieses herrliche Vergnügen, die Natur zu bezwingen", das Saint-Simon dem Monarchen so bitter vorwirft! Zwei weitere Künstler, die zu gleicher Zeit wie Le Brun, Le Vau und Le Nôtre durch Fouquet bekannt geworden waren, François und Pierre Francine, auch die „Herren von Franchine" oder Francini genannt, weil sie aus Italien stammten, aus jenem Florenz, wo das Wasser so lustig in den Gärten der Medici sprudelt, traten in den Dienst des Unternehmens. Sie übernahmen die ungeheure Arbeit, den ganzen Park aufzubohren, endlose Bleirohre und ein ganzes Netz von Leitungen hineinzulegen, die das Wasser aus entlegenen Reservoiren an die Stelle führten, wo es aus dem Maul irgend eines Ungeheuers oder aus den Händen von Amoretten und Nymphen hervorsprudeln sollte. Ein Wasserturm und eine Pumpe wurden 1665 am Ufer des Teiches von Clagny aufgestellt, aus dem das Wasser in die Reservoire gepumpt wurde, die damals gerade an der Stelle lagen, wo sich später der nördliche Schloßflügel erhob. Ganz nahe dabei, an der Stelle der späteren Kapelle, begann man damals den Bau des eigenartigsten und kompliziertesten Denkmals, mit dem die Phantasie des Königs für eine Zeitlang die Gärten von Versailles bereichert hat, der Thetisgrotte, der berühmtesten jener Grotten, die man in Frankreich nach italienischem Muster baute. Es gab damals überhaupt keinen Garten, der nicht seine Grotte besaß, so bescheiden er sonst auch sein mochte. Die Thetisgrotte war der Sonne geweiht; Sonnenstrahlen aus Gold glänzten auf dem dreiteiligen Gitter. Im Innern der Grotte hatte der Grottenbauer Delaunay

die seltsamsten Figuren, verflochten mit dem Namenszug des Königs und dem Bild der Sonne, gemalt und aus Perlmutter, Korallen und Muscheln aller Art zusammengesetzt. An der Fassade hatte Van Opstal in drei Flachreliefs die Sonne dargestellt, wie sie am Ende ihrer Bahn zu Thetis und den sie empfangenden Meeresgöttern zurückkehrt. Die schöne Gruppe des von Nymphen bedienten Apollo von Girardon und Regnaudin wurde erst 1675 in der großen Mittelnische aufgestellt, ebenso die Pferde von Gilles Guérin und Gaspard Marsy in anderen Muschelnischen rechts und links. In seiner Psyché hat La Fontaine in anziehender Weise das Reizvolle dieser Wasserkünste, den Wohlklang der Wasserorgel und die überraschende Wirkung der Springbrunnen auf den Besucher besungen. Warum konnte er nicht auch die noch weit raffinierteren Wunder beschreiben, die zwei Monate nach dem Frieden zu Aachen in der Nacht des 18. Juli 1668 den König und seinen Hof entzückten! Noch nie war ein außerordentlicheres Fest gegeben worden, wo die Schauspiele, die Gastereien, die Bälle in Sälen ganz aus Laubwerk, oder aus kostbarem Marmor oder noch kostbareren Tapisserien, nur ein Vorspiel bildeten für die zauberische Beleuchtung, die plötzlich das Schloß und die Gärten unter Donner und Blitz in ein Meer von Gold, Silber und Flammen zu tauchen schien.

Man kann sagen, daß nach 1668 alle französischen Bildhauer in Versailles beschäftigt waren. Sie fertigten für die Gärten die ganz von italienischem Geist durchdrungenen Modelle an, die Charles Le Brun mit flottem Stift oder Pinsel unermüdlich entwarf. Diese Modelle aus Gips, die mit einem Firnis überzogen waren, der sie dauerhafter machte, wurden aufgestellt, bis der König ihre Ausführung in Metall oder in Marmor befahl. Es wurden große Bestellungen für die Ausstattung der Becken gemacht, die mit Figuren aus vergoldetem Blei belebt und verziert wurden. Die ersten waren von den Brüdern Marsy, zwei geistvollen, nervenstarken Künstlern, deren Hand durch die akademische Weichlichkeit nicht verdorben war. Sie haben das Drachenbecken (Bassin du Dragon) ausgeschmückt, dessen längst verfallene Bleifiguren vor wenigen Jahren durch Tony Noël erneuert worden sind, sowie das Sirenenbecken (Bassin de la Sirène), das die Stufen der Nordterrasse beherrschte und das bald wieder unersetzt verschwand. Lerambert, der wie die beiden vorgenannten Künstler Schüler und Nachfolger Sarrazins war, schuf jene köstlichen Marmorsphinxen, auf deren Rücken Amoretten aus Bronze reiten, die zuerst oberhalb des Hufeisens standen, später aber ihren Platz oberhalb der Treppe der Südterrasse fanden (Abb. 33). Außer ihnen befanden sich keine Skulpturen auf der breiten Terrasse, die damals die Maurer und Steinhauer einnahmen, die an der großen Mauer des Schlosses arbeiteten. Aber im Jahre 1670 mischte eine neue Gruppe auf dem Rundplatz des Hufeisens die zarten Farben weißen und rötlichen Marmors mit der lebhaften Wirkung des Goldes: die Gruppe der Latona und ihrer Kinder, nach denen die von ihr in Frösche verwandelten lykischen Bauern Wasser speien. Die vierundzwanzig Frösche saßen damals auf dem Rand des Beckens; die moderne Erneuerung hat sie nach der Mitte versetzt, was den Effekt der Wasserstrahlen ändert (Abb. 34). Diese malerische Gruppe, die durch zwei kleinere Springbrunnen vervollständigt wird, ist

Phot. Neurdein.

Abb. 34. Das Latona-Becken.

das gelungenste Werk der Brüder Marsy. In demselben Jahre machte Tubi den beiden Künstlern den Beifall des Hofes streitig, indem er die majestätische Gruppe des Apollowagens (Char d'Apollon), das schönste monumentale Bildwerk der Gärten von Versailles, schuf. Den Angaben Charles Perraults entsprechend ergänzt dieses Werk die Darstellungen der Thetisgruppe; es stellt den Augenblick dar, wo der Sonnengott den Fluten entsteigt, um die Welt zu beleuchten. Riesige Wassergarben begleiten seinen Aufstieg, während er auf seinem Wagen sitzend mit gewandter Hand die wiehernden und sich aufbäumenden Rosse lenkt. Tritonen blasen in ihre Muschel, um die Ankunft des Gottes des Tages zu verkünden, und Delphine durchteilen die stürmischen Fluten (Abb. 35). Der plumpe Volksmund nennt dieses mächtige Viergespann den „festgefahrenen Karren".

Der alternde Ludwig XIV. schrieb auf den Rand eines Kostenanschlags von Mansart: „Es müssen überall Kinderfiguren angebracht werden." Die fröhlichen Spiele der Kinder waren in den Gärten von Versailles schon vom ersten Augenblick ihrer Ausschmückung an häufig dargestellt worden, aber nirgends anmutiger, fröhlicher und natürlicher, als in der Wasserallee (Allee d'Eau), die von der Nordterrasse nach dem Drachenbecken führt. Claude Perrault ist der Künstler, dem wir den feinsinnigen Entwurf dieser Kindergruppen verdanken, in denen immer drei Kindergestalten unter einer Schale stehen, aus der sich ein Wasserstrudel ergießt (Abb. 36). Le Brun hatte nach verschiedenen Versuchen diesen Entwurf beibehalten. Es sind im ganzen elf solcher Gruppen, die sich zu beiden Seiten der Allee in gleichen Abständen wiederholen. Die herrlich gegossenen und mit einer wunder-

Phot. Neurdein.

Abb. 35. Das Apollobecken und der Raſenteppich.

baren Patina überzogenen Bronzegruppen traten 1668 an die Stelle der zwanzig Jahre vorher gegoſſenen Bleifiguren.

Girardon iſt der Schöpfer des entzückenden, von Tritonen und Amoretten geſtützten Pyramidenbeckens (Baſſin de la Pyramide), das die Waſſerallee beherrſcht und mit Waſſer verſieht (Abb. 37). Weiter unten, gerade am Kopf der Allee, hat er ein Becken angelegt, in das ſich ein breiter Waſſerfall ergießt, der das liebliche Flachrelief der badenden Nymphen — um mit Félibien zu ſprechen — „wie mit einem ſilbernen Schleier“ bedeckt; die verwaſchenen Spuren der früheren Vergoldung geben dem von Waſſer überfluteten Metall dieſer jungen geſchmeidigen Körper einen lebhaften farbigen Ton. Die beiden auf der Nordterraſſe zu beiden Seiten der Pyramide gelegenen Kronenbecken (Baſſins des Couronnes), auch Sirenenbecken (Baſſins des Sirènes) genannt, enthalten ganz moderne Figuren aus Blei.

Die Kreuzungsſtellen der Hagebuchenallee bergen außerdem noch andere Waſſerkünſte, ſo die von 1672—1679 gebauten und ausgeſchmückten Jahreszeitenbecken (Baſſins des Saiſons). Rechts vom Raſenteppich liegen das Ceresbecken (Abb. 38) und das Florabecken von Regnaudin und Tubi; links das Bacchusbecken und das Saturnbecken von Marſy und Girardon. Man muß dieſe Becken unter der Wirkung des ſpielenden Waſſers ſehen, um ihren Reiz voll zu verſtehen.

Aber der ergötzlichſte unter dieſen Springbrunnen, der am meiſten an Italien und an Bernini erinnert, iſt das Enceladusbecken (Baſſin de l'Encelade) im unteren Teil des Gartens, rechts vom Apollobecken. Balthaſar Marſy hat es im Jahre 1675 geſchaffen. Unter einem Berg von Sandſteinfelſen erblickt man das koloſſale Haupt und die zottige Bruſt des Titanen, der ſich mit Anſtrengung aufrichtet; ein mächtiger Waſſerſtrahl von fünfundzwanzig Metern entquillt ſeinem zuſammengezogenen Mund, und aus ſeinen an der Waſſeroberfläche liegenden Händen ſowie aus der Maſſe der ihn niederdrückenden Felſen ſpringen eine Menge kleinerer Strahlen ſymmetriſch hervor.

Dank der Abſchüſſigkeit des Terrains konnte man in dieſen vom Schloß weit entfernten Teilen des Gartens impoſante Waſſerſtrahlen erzielen; aber für die Terraſſen reichte der Druck nicht aus. Wie ſollte man es Chantilly gleichtun, wo Condé zu derſelben Zeit die Brunnen errichtet hatte, von denen Boſſuet ſagt, „ſie

Phot. Pamard.

Abb. 36. Kindergruppe an der Waſſerallee.

Phot. Lévy.

Abb. 37. Das Pyramidenbecken, von Girardon.

schwiegen weder Tag noch Nacht"? „Diese wunderherrlichen Brunnen," schreibt Saint-Simon, „trockneten aus, wie es auch jetzt noch alle Augenblicke vorkommt, sie versiegten trotz jener Wassermassen in den Reservoiren, deren Herbeischaffung über Schlamm und Flugsand so viele Millionen gekostet hat. ... De Louvois geriet auf den Einfall, die Eure zwischen Chartres und Maintenon abzulenken, um sie ganz und gar nach Versailles zu leiten. Wer vermöchte zu sagen, wie viel Geld und Arbeitskräfte dieser Versuch mehrere Jahre hindurch gekostet hat ...? Der Krieg unterbrach 1688 schließlich die Arbeiten, die nicht wieder aufgenommen wurden; es blieben nur ungestalte Fragmente davon zurück, die in Ewigkeit von diesem Wahnwitz zeugen werden."

Lange vor diesem verzweifelten Unternehmen hatte der König, der sogar einen Augenblick daran dachte, Versailles zu verlassen, versucht, die seinen Wasserkünsten mangelnde Kraft durch möglichst große Abwechselung und Eigenart ihrer Effekte zu ersetzen. Francine hatte die Wasserlaube (Berceau d'Eau) auf der linken Seite der Wasserallee ausgedacht: die verschiedenen Wasserstrahlen kreuzten sich da mit solcher Genauigkeit, daß sie ein flüssiges Gewölbe bildeten, unter dem man spazieren gehen konnte, ohne naß zu werden. Dieser Brunnen wurde bald durch die Drei Springbrunnen (Trois-Fontaines) ersetzt, deren absatzweise über Muschelwerk herabstürzende Wasser äußerst anmutig wirkten. Auf der anderen Seite der Wasserallee sah man bis zur Revolution als Gegenstück zu den Drei Springbrunnen das prachtvolle Triumphbogengehölz (Bosquet de l'Arc de

Triomphe) mit seinen berühmten Schmiedearbeiten und vergoldeten Bleiverzierungen; davon ist nur eine einzige Gruppe stehen geblieben, das fast ganz neu hergestellte Gespann des siegreichen Frankreichs von Coyzevox und Tubi. Etwas weiter, wo heute das Apollobad (Bains d'Apollon) steht, lag das bizarrste Becken des Parkes, der Sumpf (Marais), den Madame de Montespan entworfen haben soll. Von den Eisenblech-Blättern eines Baumes aus Bronze rieselte das Wasser herab, und das Schilf am Ufer antwortete mit anderen Strahlen. Zwei Aufsätze aus weißem und rotem Marmor waren mit Gerät aus vergoldeter Bronze bedeckt, die aus dünnen Wasserstrahlen ein ganzes Kristallservice, Kannen, Gläser, Karaffen und Vasen aller Art darstellten. Dieses kostspielige Phantasiestück blieb bis zum Jahre 1704 stehen.

In einer wertvollen Serie von Gemälden im Museum zu Versailles, die Ludwig XIV. zur Ausschmückung von Trianon hatte herstellen lassen, sind alle Gebüsche der Gärten dargestellt, sowohl die noch bestehenden, als auch die ebenso zahlreichen verschwundenen. In einundzwanzig dieser Gemälde belebt Cotelle die ohnehin verkünstelte Natur mit mythologischen Gestalten; da tummeln sich Jupiter und Juno, Apollo und Diana, Venus mit ihren Nymphen und Amoretten, kurz der ganze der damaligen Mode entsprechende Olymp inmitten einer wahren Theaterdekoration. Unter anderem ist das Wassertheater (Théatre d'Eau) dargestellt, das an der Stelle stand, wo sich heute der Runde Rasen (Rond vert) befindet, ferner der Wasserberg (Montagne d'Eau, Abb. 39), der später durch das Sterngehölz (Bosquet de l'Etoile) ersetzt wurde, und das Labyrinth, das

Phot. Pamard.

Abb. 38. Das Ceresbecken, von Regnaudin.

auf der anderen Seite der Gärten lag und 1775 wieder bepflanzt und zum Gebüſch der Königin (Bosquet de la Reine) umgewandelt wurde. Dieſes ſchon vor dem Jahre 1665 geſchaffene Labyrinth, das in einem Garten der Renaiſſance ebenſo unumgänglich nötig war wie die Grotte, wurde 1673 von Le Nôtre mit neununddreißig Becken beſetzt, die mit bemalten, die Aeſopſchen Fabeln

Phot. Neurdein.

Abb. 39. Der Waſſerberg, Gemälde von Cotelle.

darſtellenden Bleifiguren geſchmückt waren. Faſt ſämtliche in Verſailles angeſtellten Künſtler hatten unter Le Bruns Leitung an dieſen ergötzlichen, kindlichen Figuren gearbeitet, deren noch viele, mit Mühe geretteten Ueberbleibſel zeigen, welche Fülle von Talent auf einem ſo beſchränkten Raum vergeudet worden war. Vierzeiler von Benſerade, in goldenen Lettern auf Bronzetäfelchen geſchrieben, erklärten dem Beſucher jede Fabel; am Eingang des Labyrinths hielt ein von Tubi modellierter Amor den leitenden Faden, während ein Aeſop von Le Gros, aus-

druckvoll und realistisch mit seinem possierlichen Zwergenkopf, seinem faltigen Mantel und seinen herabfallenden Strümpfen, zum Studium seiner einfachen Fabeln auffordert (Abb. 40).

Abb. 40. Äsop, von Le Gros.

Andere, noch mehr ins Einzelne gehende Gemälde von J.-B. Martin und Allegrain haben größeres Interesse für uns. Wir sehen darauf den König und seinen Hof die Gärten besuchen. Hier erklärt der König selbst, wie er zu tun pflegte, einigen hochgestellten Persönlichkeiten die verschiedenen Ausblicke; dort bilden sich kleine Gruppen; Herren begrüßen sich mit tiefen Verbeugungen oder reichen den Damen die Hand, oder sie setzen sich mit ihnen auf eine Rasenbank, um *galant* zu plaudern. Auf anderen Bildern erblickt man wieder den König, der gealtert in seinem kleinen Wagen, seiner „Roulette" sitzt, für die in der Mitte der Marmortreppen abschüssige Wege zur Herunterfahrt von den Terrassen angebracht waren. Welch ein hübscher und sprechender Kommentar zu den Erzählungen von La Fontaine in seiner Psyche! Aber gewinnen diese Bilder nicht noch regeres Leben, erscheinen sie uns nicht noch verständlicher, wenn wir zu ihrer Erklärung den zur Benutzung der Besucher vom König selbst verfaßten Führer lesen, von dem in der Pariser Nationalbibliothek ein Exemplar von der Hand des Königs mit eigenhändigen Streichungen, sowie kalligraphierte Abschriften vorhanden sind? Die älteste dieser Vorschriften, die uns lehren wie man sich Versailles ansehen muß, trägt das Datum des 9. Juli 1689, 6 Uhr abends: sie ist äußerst kurz abgefaßt. Die anderen, die etwa zehn oder zwölf Jahre später geschrieben sind, geben Punkt für Punkt die eingehendsten Vorschriften. Wir führen nachstehend einige Stellen daraus an:

„Beim Austritt aus dem Schloß ... muß man oben auf der Treppe verweilen, um sich über die Lage der Terrassen zu orientieren ...

Alsdann biege man rechts ab bis zum Latonabecken und

betrachte dort Latona, die Eidechsen, die Abhänge, die Statuen, die Königliche Allee, Apollo und den Kanal; dann wende man sich um und überschaue die Terrasse und das Schloß.

Dann wende man sich nach links, um zwischen den Sphinxen durchzugehen; ... dann gehe man rechts zur Orangerie, von wo aus man die Orangenterrasse und den Schweizersee sieht.

Man soll alsdann die Orangerie, das Labyrinth und, am Bacchusbecken vorbeigehend, den Ballsaal (Salle de Bal) besuchen, ein entzückendes Amphitheater aus Grottenwerk, dessen Wasserkünste 1876 gründlich erneuert worden sind. Da springen Wasserstrahlen weiß und kerzengrade empor und mischen sich mit kleinen blitzenden Kaskaden, die sich zwischen den Felsenbecken brechen. Prächtige Leuchtpfannen aus Blei, die an ihrem Platze geblieben sind, nahmen die zur Beleuchtung der nächtlichen Feste dienenden Leuchter auf.

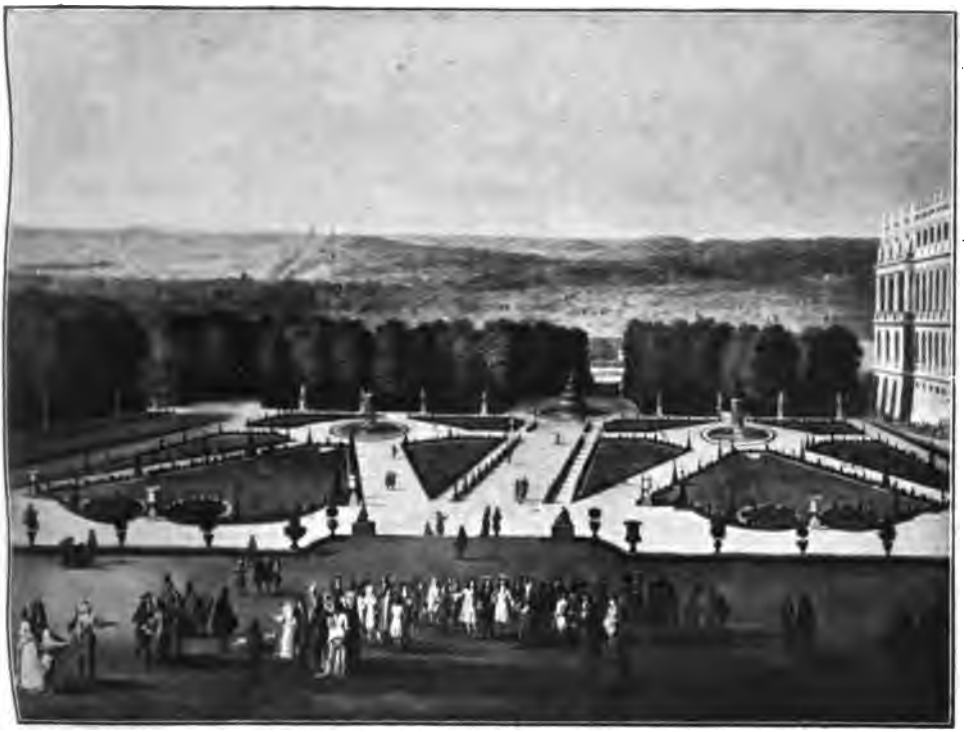
Der König empfiehlt alsdann den Aussichtspunkt am Fuß der Latonagruppe zu besuchen. Von da aus sieht man die großen Alleen des Parkes sich hinziehen und überschaut mit einem Blick die bemerkenswertesten Wasserkünste.

Dann geht man an der Girandole (dem heutigen Südkreuzgehölz) vorbei zum Saturnbecken und macht da eine halbe Wendung, um die Königsinsel zu erreichen. Diese Königsinsel (Ile Royale), die später Liebesinsel (Ile d'Amour) genannt wurde, ist in einem Gemälde von Martin dargestellt. Nachdem sie während der Revolution vernachlässigt und ein häßlicher, übelriechender Sumpf geworden war, wurde sie im Jahre 1817 auf Befehl Ludwigs XVIII. in jenen entzückenden englischen Garten umgewandelt, den Königsgarten (Jardin du Roi), dessen grüne Matten und seltene Baumarten ein Landschaftsbild von unendlicher Frische abgeben. Nur das Spiegelbecken (Miroir) oder Vertugadin, das eine Straße von der Königsinsel trennt, spiegelt heute noch die Marmorstatuen und Buchenhecken in seiner tiefen, von einer Unzahl von Karpfen belebten Flut.

Alsdann soll man sich zur Kolonnade, zum Apollobecken und zum Kanal begeben, von wo aus man mit einem Kahn nach Trianon und nach der Menagerie fahren kann; man soll das Apollobad besuchen, d. h. das Domgebüsch (Bosquet des Dômes), das Enceladusbecken, den Beratungs- oder Festsaal, der sich da befand, wo heute der Obelisk steht, das Florabecken und den Wasserberg, das Ceresbecken und das Wassertheater, den Sumpf, die Drei Springbrunnen, das Drachenbecken, das Neptunbecken und den Triumphbogen. Dann gehe man die Kinderallee (Allée des Enfants) entlang und werfe dabei einen Blick zurück, um die Wasserkünste des Neptunbeckens und des Drachenbeckens zu überschauen.

Schließlich geht man an der Pyramide vorbei, bei der man einen Augenblick verweilt, um dann ins Schloß zurückzukehren ..."

In dieser Weise ist jener kleine Führer Ludwigs XIV. verfaßt; zwischen den Zeilen liest man einen unglaublichen Schöpferhochmut heraus. So war es denn vollendet, dieses ruinenhafte Kunstwerk, von dem Saint-Simon schreibt, daß „die Aenderungen der Becken und der Brunnen Unsummen von Geld verschlungen



Phot. Neurdein.

Abb. 41. Die Nordterrasse, Gemälde von G. Allegrain.

haben, die niemals wieder zum Vorschein kommen werden." Wo der König auch hinblickt, überall sieht er sein Werk, die in seine Dienste gezwungene Natur. Die brachliegenden Bogen der Wasserleitung von Maintenon, ähnlich jenen Ruinen, die die römische Campagna durchziehen, lagen viel zu weit von Versailles entfernt, um dem König das Mißlingen seines größten Unternehmens fühlbar zu machen. Aber das ungeheure Gewölbe der Springbrunnenterrasse zu seinen Füßen barg Reservoire und Kanäle, die ihre Wasser aus Montboron und aus Satory erhielten, und die auf einen Fingerzeig des Herrn hin bereit waren, ihr Spiel zu beginnen! Diese unzählige Male umgestaltete Springbrunnenterrasse bot dem König schließlich den Anblick wohlgeordnetster und erhabenster Majestät. Dreißig Jahre hatten die Arbeiten gedauert. Wieviel war geändert, seit Le Nôtre, der Ausschmückung mit Blumen- und Rasenbeeten überdrüssig, den glücklichen Einfall hatte, durch Lichteffekte und Spiegelungen eines großen Wasserbeckens die weiten Flächen zu beleben und zu verschönern! Im Museum zu Versailles zeigt ein anonymes Gemälde, wie die Gärten kurze Zeit von dem Balkon aus zu sehen waren, den Le Vau im ersten Stockwerk des Schlosses angeordnet hatte. Man sieht da ein großes Becken mit vergoldeten Figuren, mit vier kleinen Becken umgeben. Die Form dieser Becken wurde im Jahre 1674 geändert; die Kupferstiche von Pérelle und seinen Nachahmern machen uns den großartigen Plan verständlich, den Le Brun Colbert hatte vorschlagen müssen, der aber nicht vollständig zur Ausführung gelangte. Es handelte sich darum, durch Marmorstatuen die Umrahmung der Becken zu ver-

vollständigen, die bisher in einem einfachen Rasenrand bestanden hatte, auf dem zwischen Taxusbäumen unzählige geschmiedete kupferne Blumenvasen in Reih und Glied standen, die wie Fayencen nach holländischer Mode inmitten des weniger mageren und weniger schlanken italienischen Dekors bemalt waren. Ein ganzes Volk weißer Figuren sollte sich nach Le Bruns Plan zwischen Wasser und Himmel erheben. Die Auswahl dieser Statuen befremdet einigermaßen, aber sie paßte gut zu den banalen, allegorischen Darstellungen des 17. Jahrhunderts, in denen die alles beherrschende Sucht nach Altertümlichkeit den letzten Rest französischer Tradition verbannt hatte. Diese ganze Marmordekoration stammte wenn nicht ihrer Ausführung, so doch ihrer Auffassung nach aus Rom, und der große Erfinder war Bernini in gleichem Maße wie Le Brun. Für diese akademische Mythologie brauchte man vor allem einige recht schöne Darstellungen des Nymphenraubes, ähnlich wie die von Giovanni da Bologna oder von Bernini, und der Erste Maler vergaß das nicht: er stellte um das mittlere Becken herum vier pyramidenförmige Gruppen auf, den Raub der Oreithyia durch Boreas, den Raub der Cybele durch Saturn, den Raub der Proserpina durch Pluto, und den Raub der Coronis durch Neptun. Außerdem verschwendete er auf sechs Reihen von je vier Figuren die ganze Phantasie, deren ein Akademiker aus der Zeit Ludwigs XIV. nur fähig war: Darstellungen der vier Elemente, der vier Weltteile, der vier Jahreszeiten, der vier Tageszeiten, der vier Temperamente des Menschen und der vier Gattungen der Dichtkunst. Aber das genügte ihm noch nicht: er wollte in der Mitte des großen Beckens einen Felsen, den Parnaß, bauen, mit Apollo, den Musen und dem Pegasus, der bei seinem Aufstieg die Quelle Hippokrene hervorbrechen läßt, deren Wasser, in glockenförmigem Fall in vier Oeffnungen sich ergießend, „den Flußgott Helikon und seine Nymphen unter dem Felsen sitzend sehen läßt." Und während Kinder mit Schwänen und Drachen spielen, „fangen einige Nymphen Wasser aus diesem Brunnen auf und stellen weise Frauen wie Sappho dar. Allein dieser Schwall von Allegorien und großartiger Schmeichelei genügte noch nicht, um den Plan Le Bruns zur Ausführung gelangen zu lassen, und wir können uns darüber nur freuen, denn das endgültige Arrangement der Springbrunnenterrasse übertrifft alle übrigen Pläne. Von den vier Entführungen wurden drei ausgeführt, von denen aber nur eine, die der Proserpina, in Versailles geblieben ist; aber die vierundzwanzig Figuren, mit deren Herstellung die ganze Schar der Bildhauer von Versailles betraut war und von denen einige Modelle 1674 an Ort und Stelle standen, wurden zu einem anderen Zwecke vollendet. Die besten von ihnen kamen an den Rand der Terrasse nach der Latonagruppe zu: die Luft von Le Hongre, das Wasser von Le Gros, der Tagesanbruch von Gaspard Marsy, eine entzückende Venus von demselben Meister, deren reiner, schmiegsamer, vom Regen zerfressener Marmor den rührenden Liebreiz einer Figur von Praxiteles hat. In der Nähe der Venus steht eine Diana, deren schlanker, nach vorwärts strebender Körper bebt, wie der Windhund an ihrer Seite. Der Winter von Girardon ist ein hübsches, ganz im römischen Geist gehaltenes Werk aus herrlichem Marmor; stolze, königliche Jugendlichkeit liegt in Mazelines Europa. Der Symbolismus der die vier Weltteile darstellenden Figuren ist

denkbar einfach; wir ſind ihm ſchon begegnet bei den Steinſtatuen, die auf den Baluſtraden des kleinen Schloſſes ſitzen; allein man muß zugeben, daß die Notwendigkeit, der Maſſe des Marmors durch klaſſiſche Drapierungen mehr Widerſtandskraft zu geben, den Bildhauern oft harten Zwang auferlegte. Die vier Temperamente, der Sanguiniker, der Choleriker, der Phlegmatiker und

Abb. 42. Die Drei-Fontänen-Allee.

der Melancholiker, ſind herzlich minderwertig, kaum daß man ihre Bedeutung erfaßt; die Gattungen der Dichtkunſt dagegen zeigen ſich mit der ganzen Nobleſſe, der ganzen affektierten Bosheit und Anmut, die man von einem Boileau erwarten kann.

Die wunderbare Einheit, die bei dieſen Statuen — wenn man ſie als Ganzes betrachtet — die Hauptſchönheit ausmacht, ſetzt ſich längs der Latonarampen fort durch ganz klaſſiſche Werke, die von Bildhauern der Académie de France in Rom

kopiert waren, Darstellungen des Herkules, des Apollo, des Ganymedes oder der Venus, deren ganzer Reiz darin besteht, daß sie eine vollkommene Harmonie bilden. Da und dort überrascht ein etwas freieres, lebendigeres Werk und zieht die Aufmerksamkeit auf sich. So steht dem von Mosnier sehr treu und robust wiedergegebenen sterbenden Gallier gegenüber eine Nymphe auf der Muschel von Coyzevox, jung, frisch und ganz französisch in ihrer Interpretation des antiken Modells; das jetzt im Louvre befindliche Original ist durch eine weichliche Kopie ersetzt. Am Eingang des Rasenteppichs stehen bedeutendere Gruppen: die Kopie des Laokoon von Tubi, dem gegenüber damals der Milo von Croton von Puget stand, ferner die Dioskuren von Coyzevox und andere Figuren von Lespingola und von Carlier. Unter den zwölf Statuen, die neben zwölf großen Vasen am Rande des Rasenteppiches stehen, würde man die Anmut des Achilles von Vigier oder den dramatischen Ausdruck der Dido von Poultier, nicht übel finden, wenn man nicht plötzlich ein wahres Wunder an Leben und Geist erblickte, die Venus von Richelieu, das Meisterwerk von Le Gros. Die besten Erzeugnisse der dekorativen Bildhauerei des 17. Jahrhunderts befinden sich in Versailles; vornehme Marmorwerke, immer lächelnd und stolz, trotz der sich täglich wiederholenden Verunglimpfung durch Passanten, die weiter nichts zu tun haben als ihre blöden Namen darauf zu verewigen!

Die Marmorbildsäulen sind das Schönste, was man in ihrer Art sehen kann. Sie sind ganz anders als die Bildsäulen von ehemals, wo auf steifen Säulen lebendige, an den Schultern abgeschnittene Köpfe ruhten; fast der ganze Körper wächst aus dem Marmorschaft heraus, der bis zur Hüfte durch eine Draperie genial verhüllt ist. An den beiden Ausgängen des Rasenteppichs erscheinen diese Bildsäulen geradezu als ein Symbol der von dem großen König so vornehm zugestutzten Natur. Es wird berichtet, daß Poussin die Modelle zu den im Nordkreuzgehölz stehenden geschaffen hat.

Den steifen Buchenhecken entlang, in denen unaufhörlich die Sichel des Baumputzers arbeitet, stehen ebenfalls Vasen. Die auf dem Rasenteppich sind äußerst einfach in ihrer Form und bilden zu ihren Sockeln eine wohlgefällige Proportion; sie sind geschmückt mit Blattwerk und Blumen, mit Lorbeer- und Eichenzweigen, mit Akanthus oder Efeu, mit Rosen, Anemonen, Tulpen und besonders mit Sonnenblumen, die ihres Sinnbildes wegen den Künstlern herrliche Dekorationsmotive boten. Wieder andere Vasen, die um das Latonabecken oder um die Nordterrasse herum stehen, sind mehrfach wiederkehrende Wiederholungen berühmter Bacchanalien, Opfer der Iphigenie, oder Kinder- und Amorettenspiele. Auf der Springbrunnenterrasse schließlich, an den Ecken der Schloßterrasse, stehen die beiden großen von Coyzevox und Tubi geschaffenen Vasen, die den Ruhm Ludwigs XIV. nach dem Frieden von Nimwegen verherrlichen; es leben in diesen Werken die Allegorien der Decke von Le Brun wieder auf, durch einen höchst geschmeidigen und geschmackvollen Meißel übertragen.

Die in ihren Dimensionen bescheideneren Bronzevasen, die die Marmorfelder im Norden und im Süden der Springbrunnenterrasse schmücken, sind von dem Goldarbeiter Ballin modelliert und von Duval gegossen. Diese kleinen Meister-

Phot. Barbichon.

Abb. 43. Ariadne, von Van Clève.

werke gehören mit zu dem ältesten Schmuck des Parkes, den Mademoiselle de Scudéry in ihrer Promenade de Versailles so anmutig beschrieb; sie erzählt da von den kleinen Kinderfiguren, die, auf die Henkel der Vasen gestützt, sich über die Blumen hinweg so freundlich anlächeln.

Die Künstler von Versailles haben vorzüglich verstanden, welche Rolle die Bronze zusammen mit dem Marmor in einer so mächtigen Dekoration zu spielen hat. Was sie im Innern des Schlosses, an den beiden Treppen und in der Spiegelgalerie geleistet hatten, das wiederholten sie auf dem riesigen Raum, der ihnen draußen zur Verfügung stand, mit mehr Einfachheit und Größe. Im Jahre 1683 war es, als Mansart und Le Nôtre im Auftrag von Louvois, der eben an die Stelle Colberts getreten war, die letzten Umgestaltungen der großen Terrasse unternahmen. Statt der künstlichen Wasser- und Rasenfelder gibt es dort nur noch zwei mächtige Becken, deren gerade Linien, an den Ecken ausgeschweift und abgerundet, sich den riesigen Abmessungen des Schlosses harmonisch anpassen. Ihre Kanäle, die sich vor dem Schloß fortsetzen, entsprechen der Länge der beiden Flügel und schließen sie wie der Rahmen eines Spiegels ein.

Die Mäßigung dieser Ausschmückung kommt ihrer vorzüglichen Ausführung gleich. Ein ungeheures Projekt, das der zerrüttenden Kriege wegen nicht ganz zur Ausführung gekommen war, hatte für die übrig gebliebenen Figuren eine geradezu übermäßige Dekoration vorgesehen. Mitten in den beiden Becken sollten zwei Seestücke angebracht werden; die Gipsmodelle dazu waren auch ausgeführt worden und hatten kurze Zeit ihren Platz eingenommen. In diesen Gruppen war die Geburt der Venus und die Geburt der Thetis durch nackte Figuren auf

Phot. Barbichon.

Abb. 44. Die Springbrunnenterraſſe. Nördliches Becken.

einer Muſchel zwiſchen Tritonen, die in ihr Muſchelhorn bliesen, dargeſtellt; das klaſſiſche Vorbild dieſer Gruppe hat man in der ſo häufig wiederholten Galatea von Raffael erkannt. Der Schloßfaſſade entlang ſollten reich mit Ornamentik verſehene Schalen aus Bronze Gegenſtücke bilden zu den beiden kleineren Becken, die in den beiden Ecken der Terraſſe im Grünen liegen und die Tierkämpfe (Combats des Animaux) heißen, wegen der von Houzeau und Van Clève modellierten Tiere aus Bronze, die mit einander kämpfen und Waſſer ſpeien. Allein ſtatt der projektierten Schalen bekam dieſe von der untergehenden Sonne beſchienene Faſſade nur Statuen aus Bronze nach antiken Muſtern, einen Silen, einen Antinous, einen Apollo und einen Bacchus, deren düſtere Silhouetten auf die Flüſſe und Ströme darſtellenden Figuren hinweiſen, die etwas weiter unten läſſig auf dem Rand der Becken ruhen und ſich in der Waſſerfläche ſpiegeln.

Die italieniſchen Meiſter hatten häufig Figuren von Nymphen und Tritonen auf den Rand flacher Becken geſetzt; von Giovanni da Bologna an bis zu Bernini waren immer mehr Modelle entſtanden; die Idee liegender Statuen iſt antiken Werken entlehnt, der Statue des Tiber, des Nil, die die jungen Bildhauer in Rom kopierten. Aber dieſe Bildhauer Ludwigs XIV. verſtanden eine neue Schönheit in der Anordnung zu ſchaffen, und man kann wohl ſagen, daß ſie ein Werk zuſtande gebracht haben, das durch das Verſtändnis für die Proportion und durch ſeine lebendige Harmonie ebenſo franzöſiſch iſt, wie die Iphigenie oder die Phädra von Racine. Was die Figuren darſtellen, ſpielt keine große Rolle; aber in ihren Maßen, die ſo gut zu den Entfernungen, in denen ſie aufgeſtellt ſind, paſſen, in

der Reinheit der Linien dieſer liegenden Geſtalten, die ſich in jeder Ecke der Becken in jenen ſtehenden, gleich Blumengarben ſich erhebenden Kindergruppen aufrichten, liegt dieſes Wunder der franzöſiſchen Bildhauerkunſt. Die vorzüglichſten Meiſter haben ſich an dieſem Werk beteiligt: Coyzevox hat für das nördliche Becken die Garonne und die Dordogne, Le Hongre für das andere Ende die Seine und die Marne modelliert; die Loire und die Loiret am ſüdlichen Becken ſind von Regnaudin, die Rhône und die Saône von Tubi (Abb. 45). Flüſſe und Ströme liegen ſich, auf Urnen oder Ruderſtangen geſtützt, gegenüber; Füllhörner deuten die Fruchtbarkeit ihres Laufes an; Amoretten neben ihnen halten Muſcheln, Blumenranken oder Blättergirlanden, während ſie, ruhig oder lächelnd, die Umgebung betrachten. Acht Nymphen von Raon, Le Hongre, Magnier und Le Gros liegen auf den langgezogenen Rändern der Becken und ſcheinen ſich mit Amoretten, kleinen Tritonen und Zephirn zu unterhalten; die einen zeigen ihnen einen Spiegel, andere ein Perlenhalsband oder einen Blumenkranz; und auch die hübſchen Amoretten, die in acht Gruppen zu je drei Figuren an den Ecken der Becken ſtehen, halten Blumen oder Muſcheln, Korallen, Vögel oder einen Spiegel (Abb. 46). Sie ſind von Van Clève, Leſpingola, Poultier und Le Gros modelliert und ebenſo mollig, geſchmeidig und fröhlich wie ihre kleinen Geſpielen, die Fratzchen (Marmouſets), die ganz in der Nähe bei den Becken der Waſſerallee ſpielen. Unter den großen Figuren übertreffen die von Coyzevox und Tubi durch ihre kräftige und geiſtvolle Schönheit ſichtlich alle übrigen; aber auch das Schwungvolle der Figuren von Le Gros, die Vornehmheit der Geſtalten von Magnier, ja ſogar die ſchwerfälligere und banalere Korrektheit Regnaudins, alles trägt, durch die wunderbare Disziplin, die in dem Ganzen herrſcht, zu der

Phot. Barbichon.

Abb. 45. Die Saône, von Tubi.

Phot. Barbichon.

Abb. 46. Kindergruppe am ſüdlichen Becken der Springbrunnenterraſſe.

vollkommenen Einheitlichkeit dieſes Werkes bei. Girardon hat ſich an der Ausſchmückung der Springbrunnenterraſſe nicht beteiligt; aber ihm war die „Leitung der Bildhauerarbeiten und der Guß der Bronzefiguren" anvertraut; und wie könnte man die beiden Keller vergeſſen, jene hervorragenden Schweizer Gießer, die von 1688—1690 im Arſenal, wo ſie für den König Kanonen machten, nach den Wachsmodellen jener vortrefflichen Meiſter Bronzen von unſterblicher Kraft goſſen, die jetzt mit herrlicher Patina überzogen ſind, deren dunkles Grün den malvenfarbenen Ton der Marmorränder belebt. Dieſe Springbrunnenterraſſe iſt eine wahre Augenweide. Und wenn nach Sonnenuntergang Schatten emporſteigen und die großen Becken in ihrer ruhigen Flut das geheimnisvolle Spiel der Lichtreflexe auf den Scheiben der Schloßfenſter ſpiegeln, dann leuchtet ein kurzes Weilchen ein Glanz von Perlmutter und flammendem Rot auf, wie die Erinnerung an eine vergangene Herrlichkeit; langſam gießt der Mond ſeinen feenhaften Zauber darüber hin und breitet auf den regungsloſen Waſſerſtraßen ein ſilberfarbenes Tuch aus; Venedig iſt nicht ſchöner als dieſes ſchemenhafte Schloß im ſtillen Frieden der Nacht.

Manſart hat Le Nôtres Arbeiten zu Ende geführt. Von dem Ufer aus, auf dem die Flußgötter in ihrer leuchtenden Bronze läſſig ruhen, ſieht man nach allen Seiten hin das Werk dieſes unermüdlichen Architekten. Rechts, jenſeits der Waſſerallee und des Drachenbeckens, öffnet ſich in einem weiten Halbkreis das Neptunbecken (Baſſin de Neptune), das wie ein antikes Theater erſcheint, deſſen Bänke zu Raſen, deſſen Bühne eine Waſſerfläche geworden ſind (Abb. 47). Den

Hintergrund der nach dem Schloß zu gerichteten Bühne bilden die herrlichen Baummaſſen, die die Kinderallee einrahmen; weiterhin ſieht man die Pyramide, und dahinter ein ſonnenbeſchienenes Stück der Schloßfaſſade. Und auf dieſer für den größten aller Herrſcher bereiteten Schaubühne ſtehen wie Laternen in einer Reihe vierundvierzig Springbrunnen nebeneinander, von denen die Hälfte aus großen, prächtig geſchmückten Bleivaſen hervorſprudelt. Alle dieſe Waſſerſtrahlen ſteigen gleichmäßig zwanzig Meter hoch, während andere fächerförmig in das Becken zurückfallen, aus dem ſechs ſtarke Waſſergarben emporſchießen. Das Neptunbecken iſt die großartigſte, aber auch die letzte der Waſſerkünſte; da es in dem unteren Teil der Gärten liegt, ſtrömt alles Waſſer dorthin. Über die das Becken ſchmückenden prachtvollen Bleifiguren, die an die Stelle der von Ludwig XIV.

Phot. Neurdein.

Abb. 47. Das Neptunbecken, Gemälde von J. B. Martin.

bestellten, unvollendet gebliebenen getreten sind, wurden erst unter Ludwig XV. ausgeführt und aufgestellt.

Gleichzeitig mit dem Neptunbecken und als Gegenstück für die andere Seite des Schlosses wurde von 1678—1682 der große Schweizerteich (Pièce des Suisses) gegraben. Mansart leitete beide Unternehmungen in Abwesenheit Le Nôtres, der damals auf einer Reise nach Italien begriffen war. Der Schweizerteich, wie ihn der König in Anerkennung der Verdienste des Regiments nannte, das den größten Teil dieser schweren Arbeiten leistete, trug durch Wegschaffung riesiger Erdmassen und durch Trockenlegung der benachbarten Sümpfe zur gesundheitlichen Hebung eines großen Teiles von Versailles bei. Er eröffnet einen herrlichen Ausblick auf den Fuß der beholzten Hügel von Satory und auf die Baumreihen des Mail, wenn man die wundervolle Terrasse überschreitet und sich der Balustrade der Orangerie nähert. Da sehen wir eine helle Stelle auf den grünen Matten am äußersten Ende des Teiches: die berühmte Reiterstatue von Bernini, der durch Girardon in einen Marcus Curtius verwandelte Ludwig XIV. Diese Statue bildet das Gegenstück zu der am anderen Ende der Gärten in der Orangenterrasse gelegenen Gruppe Der Ruhm des Königs von Domenico Guidi, die im Jahre 1686 für kurze Zeit an die Stelle der vorgenannten Statue trat und später das Amphitheater des Neptun beherrschte.

Der kleine, von Le Vau aufgeführte Bau, in den der König die Orangenbäume Fouquets aufgenommen hatte, wurde 1681 niedergerissen, da er zur Aufnahme der unzähligen Gewächse nicht hinreichte, die La Quintinie in den Gärten und dem Schloß anpflanzte. Mansart, der zu jener Zeit die Orangerie von Chantilly entwarf, baute für Versailles eine Galerie, so hoch wie das Schiff eines Doms oder wie die alten Gewölbe des Palatinus, dessen Ruinen er in Rom studiert und aufgenommen hatte. Diese steinerne Galerie, deren Mittelstück hundertsechsundfünfzig Meter lang ist, empfängt ihr Licht durch zwölf große bogenförmige Fenster und stützt mit ihrer starken Rustikafassade den vorspringenden Rand der Südterrasse; sodann biegt sie an beiden Enden in einem rechten Winkel um, um sich in zwei gleichfalls durch riesige Mauern gestützten Seitengalerien bis unter die beiden Hundertstufentreppen (Escalier des Cent-Marches) fortzusetzen (Abb. 48). Diese Treppen, an deren Eingang kühne, mit Steinfiguren gekrönte Pylonen stehen, scheinen durch eine originelle und herrliche Einrichtung über die Terrassen und Balustraden hinaus bis zum Himmel zu wachsen (Abb. 50).

Zu beiden Seiten der Königlichen Allee und in der Nähe des Apollowagens hat Mansart die beiden schönsten Dekorationen des Gartens errichtet. Auf der linken Seite befindet sich die Kolonnade (Abb. 49). Sie besteht aus zweiunddreißig Säulen aus türkischblauem, rotem und weißem Marmor, die, mit ebensoviel viereckigen Pfeilern verbunden, einen runden Fries aus weißem Marmor tragen, über den sich nur marmorne Vasen und das Himmelsgewölbe erheben. Dieser Fries ist mit zarten Flachreliefs geschmückt, die Amorettenspiele darstellen; am Scheitel jedes Bogens lächelt ein feiner Nymphen- oder Sylphenkopf von Coyzevox, Le Hongre, Mazière, Granier oder Lecomte. Zwischen den Säulen stehen Marmorschalen, und aus jeder dieser Schalen entspringt ein kerzengerade auf-

steigender Wasserstrahl; sie springen alle gleich hoch, so daß die weißen Wasserraketen von den weißen Marmorbögen der Kolonnade gleichmäßig eingerahmt werden. Die erst im Jahre 1699 vollendete Gruppe Raub der Proserpina von Girardon nimmt die Mitte ein; sie ruht auf einem eleganten, ganz mit Flachreliefs bedeckten Sockel. Man konnte der Gartenkunst wohl kaum schöner ins Handwerk pfuschen, und Le Nôtre fühlte das wohl, als er, vom König darüber befragt, antwortete: „Sie haben aus einem Maurer einen Gärtner gemacht, und er hat Ihnen eine Probe seines Handwerks geliefert." Dasselbe konnte er von

Phot. Lévy.

Abb. 48. Die Orangerie.

den Domen sagen, von den zwei prächtigen Gebäuden oder Cabinets aus Marmor und Bronze, die rechts von der Königlichen Allee das doppelte Geländer eines Beckens beherrschten. Anfangs erhob sich in der Mitte dieses Beckens ein Ruhmesherold aus Blei von Marsy; 1684 trat ein großer, einer Marmorschale entsteigender Springbrunnen an seine Stelle. Ganz entzückend wirkt ein erst unlängst wiederhergestellter kreisförmig sich ergießender Wasserfall, der aus einem schmalen, in den roten Marmor der unteren Balustrade eingefügten Kanal hervorquillt; die andere Balustrade steht auf einer Stufe von Marmor, die Girardon mit Waffentrophäen geschmückt hat. Nach der Zerstörung der Thetisgrotte wurden die Sonnenpferde und der von Nymphen bediente Apoll hierher verpflanzt; aber diese Bildwerke mußten 1704 nochmals ihren Platz wechseln, um unter drei vergoldeten

Pavillons in einem an Stelle des Sumpfes neuangelegten Gebüſch zu thronen. Damals erhielt das Ruhmesgebüſch (Bosquet de la Renommée) den Namen Domgebüſch (Bosquet des Dômes), den es ſeither beibehielt, obwohl die Dome mit ihren Marmorgiebeln, ihren Trophäen aus vergoldetem Metall, ihren Moſaiken und Malereien 1820 vollends in Verfall geraten ſind.

Um die letzten Werke Manſarts in dem großen Park Ludwigs XIV., die Menagerie, die er allerdings nur vollendet hat, und Trianon kennen zu lernen, müſſen wir die Gärten verlaſſen und uns auf dem Kanal einſchiffen. Dieſer Kanal, auf dem wir uns nach Holland oder nach Venedig verſetzt fühlen, hat die

Phot. Lévy.

Abb. 49. Die Kolonnade.

Gärten in des Wortes vollſter Bedeutung vollendet und ihnen die von Ludwig XIV. gewünſchte Großzügigkeit gegeben. Durch ihn werden die Gärten bis ins Unendliche verlängert; von ſeinem äußerſten Ende erſtreckt ſich eine mit Bäumen bepflanzte gerade Straße, ſo weit der Blick reicht, ins Land hinein. Der Kanal iſt übrigens ebenſo zweckmäßig, wie er der Prunkſucht dient; er trocknet die Sümpfe aus und verbeſſert dadurch die Geſundheitsbedingungen dieſer großen ſumpfigen Ebene. 1668 war der Kanal, allerdings noch in kleinem Umfang, gegraben, aber er dehnte ſich ſehr ſchnell bis zu der Größe aus, die er heute noch beſitzt. Im Jahre 1671 beſuchte ihn der König mit ſeinem Gaſt, dem venezianiſchen Geſandten Francesco Michieli; 1674 wurde ein herrliches Nachtfeſt auf dem er-

leuchteten Kanal gegeben, auf dem die Schiffe des Königs und seines Hofes beim Klange der Geigen dahinglitten. Dank der Signoria von Venedig waren Gondeln mit ihren Gondolieren gekommen, die um die königliche Flotte gruppiert wurden, an der Stelle, die heute noch Kleinvenedig (Petite Venise) benannt wird. Bis an das Ende der großen Regierungszeit war es eines der beliebtesten Vergnügungen bei Tage und bei Nacht auf diesem Meer zu rudern, auf dem keine Stürme drohten, das aber auch keinen tieferen Schönheitsreiz besaß, denn seine Ufer beschatteten damals noch nicht die mächtigen Bäume, deren Pracht uns heute entzückt.

Phot. Pamard.

Abb. 50. Die Orangerie und die Hundertstufentreppe, vom Schweizerteich gesehen.

Phot. Neurdein.

Abb. 51. Trianon vom Kanal gesehen.

III. Trianon.

„Trianon war anfangs ein Porzellanhäuschen zum Frühstücken, das sich zu einem Wohnhaus vergrößerte und schließlich ein Marmorpalast wurde.“ So faßt Saint-Simon in zwei Zeilen die Geschichte des hübschen rosa und gelben Palastes zusammen, dessen dichtbewaldete Terrassen sich in dem stehenden Wasser des Kanals spiegeln. An seiner Stelle stand bis zum Jahre 1668 ein ganz armseliger Weiler und eine alte, Unserer Lieben Frau von Trianon — „Divae Mariae de Trienno“ — geweihte Kirche. Nachdem Ludwig XIV. die Domäne erworben hatte, ließ er alles niederreißen, und in wenigen Monaten des Jahres 1670 erhob sich ein kleines Schloß, das, wie Félibien schrieb, „von aller Welt als ein Zauberstück angestaunt wurde, weil es erst am Ende des Winters angefangen, im Frühjahr aber schon fertig war, gerade, als ob es mit den Blumen, die es umgaben, aus der Erde geschlüpft wäre.“ Dieses „Porzellan-Trianon“, wie man es nannte, „das ganz nach der Art chinesischer Arbeiten gebaut war“, brachte eine Mode auf, die sofort Aufsehen erregte. Es war ausgestattet mit einer lebhaft wirkenden Dekoration, in der das Blau und Weiß der „holländischen Carreaux“, wie man die mit Laubwerk geschmückten Delfter Fayencen nannte, zwischen den vergoldeten Bleiverzierungen der Giebel im Sonnenlichte blitzten. Weiße und blaue Vasen auf der Balustrade und

weiße Marmorbüsten auf Fayencesockeln bildeten einen frischen Kontrast zu den gelblichen Steinen der Mauern und den roten Ziegelsteinen der hohen Kamine, so daß das Schloß mit seinen Pavillons in der engen Einfriedung, die es von den Terrassen und den Gehölzen trennte, an die chinesischen Häuser, an den Porzellanturm erinnerte, von dem die Berichte der Missionare bereits erzählten. Besonders die innere Einrichtung war dem chinesischen oder vielmehr dem holländischen Geschmack angepaßt; aber es ist nicht unwichtig zu bemerken, daß diese so frischen und leuchtenden Fayencen nicht weit her kamen: sie stammten aus der Fayencefabrik in Saint-Cloud. Der größte Reiz dieses artigen Hauses lag in seinen Gärten. In dem kleinen Schloß bewunderte man ein Cabinet de Parfums, in dem die wohlriechendsten Blumen angehäuft waren; aber draußen herrschte ein ebenso betäubender Duft. Der König liebte die starken Gerüche, deshalb hatte sich der Gärtner Le Bouteux den Kopf zerbrochen, um Terrassen zu schaffen, in denen die allerseltensten Blumen ihre durchdringenden Düfte schwindelerregend vermengten: immerblühende Orangenbäume und spanischer Jasmin gaben den Ton an in diesem raffinierten Konzert, an dem Tausende von Narzissen, Tuberosen, Jonquillen, Hyazinthen und gefüllte Nelken in tiefen Akkorden mitwirkten, neben Tulpen, Anemonen und anderen Blumen mit weniger aufdringlichem Duft. Auch die großen, mit Glas gedeckten Treibhäuser der Orangerie, in denen die Spaliere mit Zitronen, Orangen, Granatäpfeln und Muskatellertrauben schwer beladen waren, erregten die höchste Bewunderung der Besucher. Der Ort war zur Zerstreuung prachtvoll geeignet, und Ludwig XIV., der der Madame de Montespan erst kürzlich Clagny geschenkt hatte, führte sie mit den liebenswürdigsten Hofdamen auch hierher, wo die Pracht der opulenten Soupers noch erhöht wurde durch die Musik von Lulli und Verse von Quinault.

Allein, nachdem dieses lustige kleine Wunder fünfzehn Jahre gebraucht worden war, verlor es allen Reiz für den König, und weil er nichts Neues mehr hinzufügen konnte, blieb ihm nichts übrig als es niederzureißen. Im Jahre 1687 war das Porzellantrianon verschwunden und es wurde schon in aller Eile ein neuer Palast erbaut, dessen Bau und dessen Ausschmückung Mansart mit Hilfe von Robert de Cotte leitete. Es handelte sich diesmal um die Herstellung eines Gebäudes, das Vergnügungsort und Wohnhaus zugleich sein sollte, um eine Verkleinerung des riesigen Versailles, das eine ganze Stadt geworden war, und wo die strenge Etikette jede Stunde des Tages bestimmte; aber um eine freie Verkleinerung, um ein ganz nahegelegenes Marly. Es ist wohl kaum nötig zu sagen, daß Mansart seinen Entwurf in italienischem Geschmack hielt: niedrige mit Terrassen gedeckte Gebäude um einen kleinen Hof herum ohne Treppen; aus allen Sälen tritt man zu ebener Erde in den Garten. Eine lange aufwärtssteigende Allee führt nach einem Rundplatz, an dessen äußerstem Ende sich ein kleiner Graben, ein Gitter und der Hof befinden; im hintersten Teil dieses Hofes steht eine jetzt durch Glas geschlossene breite Säulenhalle mit sieben Bogen, die einen Ausblick auf die grünen Baumgruppen und den beweglichen Glanz der Springbrunnen gewähren. Rechts und links stehen zwei kurze Flügel vor, die nach dem Garten zu in einem rechten Winkel fortgesetzt werden durch zwei längere Flügel.

Phot. Lévy.

Abb. 52. Trianon. Der Spiegelſaal.

Auf dieſer Seite führt eine große Freitreppe hinunter auf eine Terraſſe, in deren Mitte ſich zwei Becken und Blumenbeete befinden, und dieſe Terraſſe lehnt ſich im Süden an eine Mauer an, die andere, kleinere und nach dem Kanal hin abfallende Terraſſen überragt; im Norden wird ſie abgeſchloſſen durch ein wieder vortretendes Gebäude, eine lange Galerie, die an einen Endflügel angeſchloſſen iſt, und die Trianon-ſous-Bois genannt wird. Weiterhin erſtrecken ſich Alleen und Teiche im Schatten von Kaſtanien und Ulmen. Dieſe ungezwungene Anmut, die langgezogenen Windungen einer Galerie, die zwiſchen Blumen dahinirrt und ſich von den Bäumen freundlich beſchatten läßt, geben dem Trianon Ludwigs XIV. einen lebhaften Reiz. Seine Eintönigkeit wird durch den zarten Ton des Marmors glücklich belebt, und man darf nicht vergeſſen, daß die Baluſtrade der Dächer ein ganzes Jahrhundert lang mit ſteinernen Vaſen und Statuen geſchmückt war. Die gekuppelten Säulen des Periſtyls aus grünem campaniſchen Marmor ſcheinen an Vortrefflichkeit noch übertroffen zu werden durch die Pfeiler aus rötlichem Marmor aus Languedoc, die teils vereinzelt, teils paarweiſe zuſammengeſtellt die hohen Fenſter umrahmen; die Füße und Kapitelle ſind aus weißem Marmor und an den Bogen der Fenſter, die von einer Muſchel überragt ſind, ſchmücken kunſtvolle Flachreliefs den gelblichen Stein mit den Zeichen des Krieges, der Jagd, der Fiſcherei, der Gärtnerei und der Muſik. Von rötlichem Marmor iſt auch das mächtig ausladende Rundſtab, der unter den Karnies des Daches und in die

Platten der Baluſtrade eingefügt iſt. Nur Trianon-ſous-Bois, offenbar ein Anhängſel und eine nachträglich notwendig gewordene Ergänzung, trägt mit ſeinen zwei Reihen von Fenſtern, die nicht mehr von rötlichem Marmor eingerahmt ſind, mehr den Charakter eines Wohnhauſes, als den einer Feſtgalerie. In dieſem Bauwerk, das unter dem Drängen des Königs in überſtürzter Haſt geſchaffen wurde, hat Manſart gezeigt, was die ſtaatliche Baukunſt gegen das Ende des 17. Jahrhunderts leiſten konnte, das, wenn auch noch etwas ſchwerfällig, doch ſchon den Geiſt des 18. Jahrhunderts ankündigte: das Trianon-ſous-Bois wurde unter den Händen Gabriels zu dem heutigen Petit Trianon (Kleintrianon). Die vielen Bildhauer, Ziſeleure, Kunſttiſchler, die ſoeben die Große Galerie in Verſailles vollendet hatten, gingen unter der gleichen Führung nach Trianon. Alle die Marmor- und Steinbildhauer, deren Namen uns im Schloß und in den Gärten ſo oft begegnet ſind, — es ſind ihrer mehr als fünfzig, — teilten ſich in die

Phot. Neurdein.

Abb. 53. Trianon. Das Arbeitszimmer.

Arbeit, die Aufträge und die Entwürfe Mansarts. Die geschicktesten unter ihnen, Coyzevox, Coustou, Tubi, Van Clève, Lehongre, Legros, Magnier, Regnaudin, arbeiteten an den Kapitellen, den Kindergruppen, den Stein- und Bleikörben, an all den so oft wiederholten und immer wieder anmutigen Zierstücken. Viele von ihnen gesellten sich zu den mit der Ornamentierung betrauten Künstlern, wie Lange, Legay, Pineau, Régnier, Taupin, die im Innern des Palastes die Stuckarbeiten an den Gesimsen modellierten und die Reliefs der Holztäfelungen schnitzten. Trotzdem diese Täfelungen sehr gelitten und alle Vergoldung verloren haben, machen sie immer noch einen imposanten Gesamteindruck, obwohl ihre Gestaltung stellenweise recht schwerfällig und banal ist.

Das Wohngebäude, mit der Aussicht auf den Garten, umfaßt links vom Peristyl einen großen Spiegelsaal (Abb. 52), ein Arbeitszimmer (Abb. 53) und ein Zimmer, in dem Monseigneur, der Bruder des Königs, wohnte, alsdann den Kapellensaal (Salon de la Chapelle) und den Salon des Seigneurs, der als Vestibül diente. Rechts vom Peristyl befindet sich der Säulensaal oder Runde Saal (Salon des Colonnes oder Salon Rond, Abb. 54), das eleganteste dieser Prunkzimmer, der Musiksaal (Salon de la Musique), das Spielzimmer (Antichambre des Jeux) und das Zimmer des Schlafs (Chambre du Sommeil), die jetzt zu einem einzigen Zimmer vereint sind, das Abendzimmer (Cabinet du Couchant), und der Kühle Saal (Salon Frais). So werden in den alten Führern die Zimmer in diesem Teil des Palastes genannt, der ganz für den König reserviert ist. Hinter diesen Zimmern befanden sich die kleinen Gemächer, ein Büffet, das Ruhezimmer (Cabinet du Repos), das Morgenzimmer (Cabinet du Levant), und der Saal der Quellen (Salon des Sources), die für Madame de Maintenon bestimmt waren und später Stanislaus Leszczynski und Madame de Pompadour dienten. Napoleon gestaltete sie um und gab ihnen die Ausstattung und das Mobiliar, das sie heute noch besitzen.

In dem Kühlen Saal, der jetzt seines Mobiliars wegen Malachitsaal (Salon des Malachites) genannt wird, beginnt eine Galerie, die auf Befehl Ludwigs XIV. mit all den wertvollen, Versailles und seine Gärten darstellenden Gemälden von Cotelle, Martin und Allegrain geschmückt wurde, die Louis-Philippe später seinem Museum einverleibte. Der die Galerie abschließende Salon führt in den Billardsaal (Salle de Billard), der unter Louis-Philippe eine Kapelle geworden ist, in der 1837 die Prinzessin Maria mit dem Herzog von Württemberg vermählt wurde. Es ist der Eingang von Trianon-sous-Bois, dessen Umgebung die Pfalzgräfin in einem Brief vom 21. Juni 1705 so reizend beschreibt: „Ich wohne hier sehr gut," heißt es da, „ich habe vier Zimmer und ein Kabinett, in dem ich Ihnen schreibe. Von diesem Kabinett aus sieht man auf die Quellen, wie man das nennt. Die Quellen sind ein kleines Wäldchen, dessen dichtes Laub selbst am hellen Mittag kein Sonnenstrahl durchbricht. In diesem Wäldchen entspringen mehr als fünfzig Quellen, die kleine, kaum fußbreite Bächlein bilden ... An den beiden Seiten sind breite Stufen angebracht, weil das ganze Terrain etwas abschüssig ist; sogar über die Stufen läuft Wasser hinab ... Es ist, wie Sie sehen, ein sehr angenehmer Aufenthalt. Auf der Seite meiner Wohnung kommen die Bäume fast zu meinem Fenster herein ..."

Phot. Neurdein.

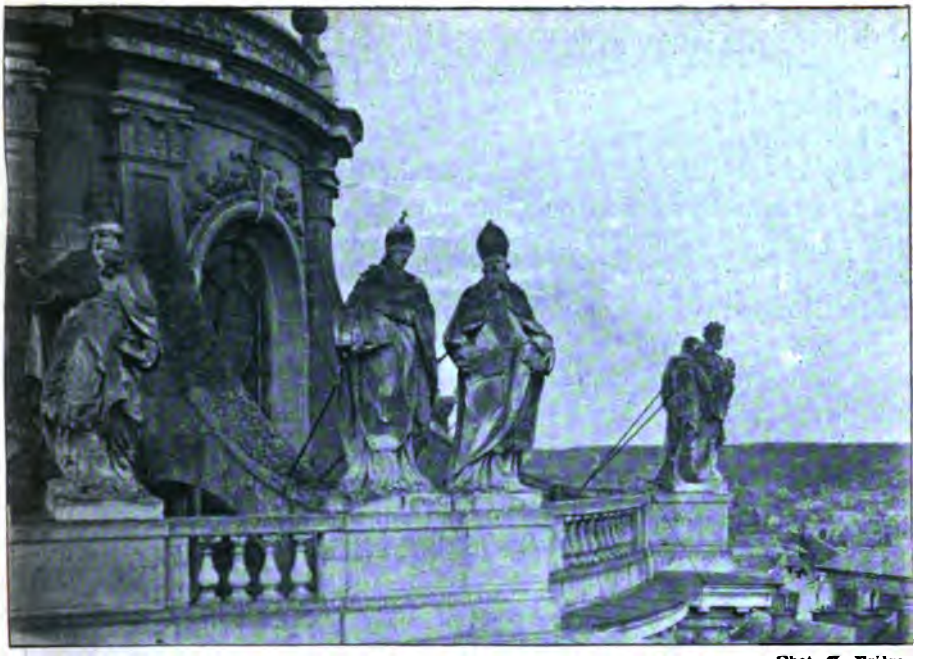
Abb. 54. Trianon. Der große runde Saal.

Die Bäume bilden einen ungeheuren und unvergleichlichen Rahmen um Trianon. Die Becken und Wasserkünste können gegen ihre Schönheit nicht aufkommen. Und trotzdem hat Mansart ein Wunderwerk der Phantasie geschaffen in seinem Büffet, auf dessen Gipfel die vergoldeten Bleifiguren des Neptun und der Amphitrite thronen. Dieses Schaustück, das den Abschluß einer langen, schattigen Allee bildet, übt durch seine Zusammenstellung von weißem, rötlichem und grünem Marmor und das matte Leuchten der vergoldeten Bleifiguren neben dem silbernen Glanz der Wasserfälle, die sich von einer Schale in die andere ergießen, eine überraschende Wirkung aus. Durch eine geschickte, erst vor kurzem erfolgte Wiederherstellung haben der vom Wasser zerfressene Marmor sowie die zerbrochenen und verdorbenen Bleifiguren ihre ursprüngliche frische Lebendigkeit zurückerhalten. Auch im „Plafond", der wie das Büffet wiederhergestellt ist, ergießt sich das Wasser von zwei Drachen mit chinesischer Silhouette in einem kräftigen Strahl über den rötlichen Marmor; und die dicke Wassergarbe, die das Becken beherrscht, fügt sich genau dem überhängenden Bogen der Bäume ein, deren luftiges Kreuzgehölz der Mitte des Schlosses gegenübersteht. Am Fuße der Terrassen beleben andere Springbrunnen mit ihrem Geplätscher das Grottenhufeisen, über dem eine künstliche Eisdecke liegt, und an dessen Seiten zwei Wege zum Kanal hinunter führen. Höher als Trianon-sous-Bois entfaltet der Kastaniengarten (Jardin des Marronniers) seine grünen Rasenfelder und seine in einem Halbkreis aufwärts führenden Alleen (Abb. 55). Büsten von Kaisern, Göttern und

Göttinnen ſtehen wie weiße Flocken zwiſchen den rotbraunen Stämmen um ein kleines Becken herum, in deſſen Mitte vier flotte Nymphenfigürchen auf einem Felſen ſitzen. Andere noch anmutigere Becken mit Gruppen von Amoretten und kleinen Faunen verbergen ſich hier und da in dem Schatten der Gehölze. Aber vor allem die hohen Bäume bringen den tiefen Frieden und laſſen den Blick traumhaft fernhin zum lichten Horizont ſchweifen, der ganz am Ende des ungeheuren grünen Doms ſichtbar iſt. Raſenteppiche umkleiden dieſe Alleen, die ſcheinbar bis ins Unendliche leuchten; mit Buchenhecken verkleidete Mauern und Gräben, die am Ende jeder Allee gleichſam neue Schwellen darſtellen, ſchließen die Beſitzung ein, ſcheinbar ohne ſie zu begrenzen. Nirgends iſt die Einſamkeit wohltuender als hier; hier vergeſſen wir die gelehrte Kunſt eines Le Nôtre und eines Manſart, ohne die wir wohl kaum ſicher durch dieſes Labyrinth dichten Laubwerkes gekommen wären; hier wird ſie wieder zur Natur.

Phot. Hamard.

Abb. 55. Trianon. Der Kaſtaniengarten.



Phot. G. Brière.

Abb. 56. Die Kapelle. Balustrade des Chorhauptes.

IV. Die Kapelle.

Ein neues Jahrhundert brach an, in dem das Schloß Ludwigs XIV. große Umgestaltungen erfahren sollte. Aber erst mußten die Pläne des Königs und seines Architekten ihrem ganzen Umfang nach ausgeführt werden; das Schloß, das so groß geworden war, daß es einen ganzen Hofstaat beherbergen konnte, besaß noch keine Kapelle, die diesen Hof aufnehmen und gleiche Schönheit zeigen konnte, wie man sie an dem königlichen Wohnsitz bewunderte. Zehn Jahre lang wurde daran gearbeitet. Mansart starb vor ihrer Vollendung und hinterließ seinem Schwager Robert de Cotte die Sorge für die Ausschmückung. Der Bauplatz der neuen Kapelle lag dicht neben der niedergerissenen alten und erstreckte sich in der Achse eines der beiden „Ministerflügel" rechtwinklig zu den beiden langen Wohngebäuden des nördlichen Flügels, die sich an den neuen Bau anlehnten. Die Pläne, die im Jahre 1689 festgelegt, ja sogar schon in der Ausführung begriffen waren, wurden zehn Jahre später widerrufen und abgeändert. Man sah von der Verwendung des Marmors ab, mit dem nach dem ursprünglichen Plan das ganze Gebäude ausgekleidet werden sollte, und wählte einen sehr weißen, äußerst feinkörnigen, für Bildhauerarbeiten wunderbar geeigneten Stein. Die bloßen Maurerarbeiten verschlangen in den Jahren 1699—1709 eine Summe von mehr als 800000 Pfund. Nachdem die neue Kirche vom König bis in

die kleinsten Einzelheiten geprüft und begutachtet war, wurde sie am 5. Juni 1710 vom Kardinal de Noailles, dem Erzbischof von Paris, feierlich eingeweiht; einen Monat später feierte der König darin die Vermählung des Herzogs von Berry mit Mademoiselle de Chartres.

Von außen sieht das Gebäude eigentümlich aus. Wie ehemals bei der Sainte-Chapelle in Paris, sieht man nur den Chor, da die Vorderseite sich an den langen Schloßflügel lehnt, dessen Proportionen in den Wänden der Kapelle ihre Fortsetzung erfahren. Ein Karnies, auf dem Pfeiler korinthischer Ordnung ruhen, teilt diese Mauer in zwei Etagen und deutet damit den inneren Bau an. Unten sind niedrige, flachkonstruierte Fenster angebracht; darüber tun sich zwischen den Pfeilern rundbogige Fensteröffnungen wie bei gotischen Kirchen auf. Ein zweiter, sehr breiter Karnies steht darüber in gleicher Höhe mit den Dächern des Schlosses. Er begrenzt eine Art Terrasse über den Seitenschiffen, aus der sich der von Strebepfeilern getragene oberste Teil des Mittelschiffes erhebt, durchbrochen von Fenstern und gekrönt von einem spitz abfallenden Giebel, der mit Schiefer gedeckt und am First mit einer Bleiverzierung geschmückt ist. Nur dieser letzte, über die Dächer des Schlosses hinausragende Teil der Kapelle setzt dem abgerundeten Chorhaupt eine dreieckige Fassade gegenüber, die auf die Gärten hinausgeht. Die Kapelle macht, von allen Seiten betrachtet, „den traurigen Eindruck eines ungeheuren Katafalks", wie Saint-Simon sich bilderreich ausdrückt; ein Vergleich, den man *nicht* wieder vergessen kann, wenn man die Steinvasen gesehen hat, die wie flammende Fackeln um das ganze Dach herumstehen. Die Balustrade darunter trägt Statuen von Aposteln und Kirchenvätern (Abb. 56), mittelmäßige Nachahmungen jener Figuren, die auf den Giebeln der von Bernini und seinen Schülern dekorierten romanischen Kirchen so lächerlich gestikulieren; aber diese Versammlung von langen, in wallende Gewänder gehüllten, durch Eisenstangen in einem gefährlichen Gleichgewicht erhaltenen Gestalten ist nur eine Nachahmung des schlechten Bernini. Die in Flachrelief ausgeführten kirchlichen Trophäen, Namenszüge des Königs, Blumengirlanden, Kinderfiguren, die auf den Fensterbögen sitzen und kirchliche Ornamente sowie Medaillons mit dem Bildnis Christi und der hl. Jungfrau halten, zeichnen sich durch genaue Anordnung sowie durch große Schönheit und Geschmeidigkeit aus. Die die Kapelle überragende hübsche Laterne aus vergoldetem Blei wurde 1765 weggenommen, um die Belastung des Daches zu verringern. Es verblieben nur an den beiden Enden des Firsts zwei Kindergruppen aus Blei, deren eine Palmen, deren andere die von einem Kreuz überragte Erdkugel hält. Lilien und Köpfchen von Cherubimen stützen den Kamm des Firsts, und auf der Abdachung des Giebels sitzen zwei Steinfiguren von Guillaume Coustou, die den Glauben und die Religion darstellen; schließlich lassen sechs graziöse Dachluken Licht in den Dachstuhl fallen, dessen robustes Gefüge unter dem hohen Schieferdach eine letzte Erinnerung an gotische Bauwerke zu sein scheint.

All das Befremdende und fast Ungeschickte dieses großen Anbaues findet seine sehr logische Erklärung, sobald man ins Innere eintritt. Da erkennt man auf den ersten Blick, daß die Kapelle wie das ganze Schloß auf die Bedürfnisse des Königs zugeschnitten ist. „Mansart," sagt Saint-Simon, „hat die Proportionen

Phot. Pamard.

Abb. 57. Die Kapelle, vom Hof gesehen.

der ganzen Kapelle auf die Galerien berechnet, weil der König fast nie den unteren Teil betrat"; und es ist sehr richtig, daß man die Kapelle vor allem von der Königsloge (Tribune Royale) aus betrachten muß; trotzdem aber sieht sie von allen Seiten gefällig aus, dank dem vollkommenen Ebenmaß und der wunderbaren Exaktheit des Aufbaus, die, wie in den Meisterwerken der gotischen Kunst, durch die maßvolle Verzierung zur Geltung kommen. In diesem großen, luftigen und sonnigen Schiff herrscht die Architektur vor und gibt den Ton an; die anderen Künste sind, wie es sich gebührt, nur ihre willigen Diener. Nur beim Fußboden und bei den Altären ist Marmor verwendet; sonst ist alles aus Stein, aber aus einem ungemein feinen außerordentlich reinen und gleichmäßigen Stein von fast blonder Farbe, der im Licht wunderbar schimmert. Diese ernste und unerwartete Einfachheit wirkt ergreifend beim Eintritt in die Vestibüls, die übereinander liegen

Phot. Neurdein.

Abb. 58. Oberes Veſtibül der Kapelle.

und ihr Licht von der Gartenſeite her empfangen; ſie führen außer in die Kapelle auch in die Zimmer des nördlichen Schloßflügels. Das untere mit ſeinem breiten Eingang und ſeiner ein flaches Gewölbe ſtützenden Säulenhalle aus Stein führt durch eine große, weiße und vergoldete Tür in das Mittelſchiff und durch zwei Seitentüren zu den Wendeltreppen, die die Verbindung mit dem erſten Stockwerk herſtellen. Das obere Veſtibül iſt ein prachtvoller ganz weißer Saal mit abgerundetem Gewölbe (Abb. 58); teils gekuppelte, teils einzelnſtehende Säulen mit kanneliertem Schaft zieren die Wände und teilen ſie in je drei Arkaden für die an der Gartenſeite liegenden Fenſter, für die zur Kapelle und den Zimmern führenden Türen und für zwei einander gegenüberliegende Niſchen, in denen unter Ludwig XV. zwei elegante Marmorſtatuen von Vaſſé und Bouſſeau, der Ruhm und die Großherzigkeit, aufgeſtellt wurden.

Der König durchſchritt, aus ſeinen Gemächern kommend, das erſte Stockwerk der alten Kapelle, wo ſich bald nachher der Herkulesſaal befand, um in das neue Veſtibül zu gelangen. Bei ſeinem Nahen öffneten ſich die beiden Flügel der großen, mit dem Namenszug des Königs, mit Lilienzweigen, Cherubimköpfen und dem franzöſiſchen Wappen prächtig geſchmückten Tür; jetzt war er in ſeiner Loge. Vor ihm zog ſich das weiße, in einem ſchwungvollen Bogen abſchließende Schiff hin. Es beſteht aus zwei Etagen, deren Grenze genau beſtimmt wird durch eine Rampe aus violettem Breccienmarmor, die auf einem vergoldeten Geländer ruht. Viereckige Pfeiler ſtützen regelmäßig ausladende Bögen, die der Teilung des Gewölbes der Seitenſchiffe und anderen an die Mauer anſtoßenden Pfeilern entſprechen. Jeder

dieſer Pfeiler wird in der zweiten Etage durch kannelierte Säulen fortgeſetzt, die das Gewölbe tragen. Der Boden iſt mit reichem Marmormoſaik ausgelegt, auf das die großen Fenſter eine Flut von Licht ergießen. Dieſe ſind ganz durchſichtig mit ihren Feldern aus weißem Kriſtall in einer Faſſung von vergoldetem Eiſen; nur der Rahmen iſt aus farbigen Glasſcheiben zuſammengeſetzt; er beſteht aus einer dicken Goldſchnur und Laubwerk mit blühenden Lilien auf himmelblauem Grunde; oben tragen zwei Kreiſe den Namenszug des Königs in goldenen Lettern. Dieſe Fenſter ſind nach Entwürfen der Maler Dieu, Bertin und Chriſtophe von Claude Audran ausgeführt. Das ganz mit Fresken bemalte Bogengewölbe erhebt ſich auf einem breiten weißen Karnies, der auf einem faſt nackten Architrav ruht, deſſen Einfachheit in lebhaftem Kontraſt ſteht zu der Ueberladung mit falſchen Vergoldungen, die wie Flachreliefs wirken, und mit Figuren, die man für gemalte Kartons halten könnte. Die Ornamente ſtammen von Philippe Meusnier, die

Phot. Pamard.

Abb. 59. Inneres der Kapelle, von der Königsloge geſehen.

Figuren von Antoine Coypel, der in der Mitte des Gewölbes Gott Vater in ſeiner Glorie dargeſtellt hat, umgeben von zwei Gruppen von Engeln, die die Paſſionswerkzeuge tragen. Es iſt dies ein abgeſchmacktes Durcheinander von nackten Armen und Beinen, eine genaue Nachahmung der ſchlimmſten italieniſchen Dekadenz, nicht einmal mehr des Luca Giordano, ſondern des Andrea Pozzo, jenes

Phot. Pamard.

Abb. 60. Inneres der Kapelle, von der Orgelgalerie geſehen.

Jeſuitenpaters, der zwanzig Jahre vorher in Rom das rieſige Gewölbe von S. Ignazio mit ſeinen Wahnſinnsphantaſien bedeckt hatte. In den Zwickeln hat Coypel, der wohl an die Decke der Sixtina dachte, die zwölf Propheten gemalt, jämmerliche Karikaturen der herrlichen Geſtalten eines Michelangelo! Lafoſſe, der an der Apſis die Auferſtehung Chriſti gemalt hat, und Jouvenet, der die Ausgießung des heiligen Geiſtes am anderen Ende des Gewölbes über der Königs-

loge malte, beweiſen mehr Diskretion und Ruhe, aber ſie zeigen ſich darum nicht minder als bloße Theaterdekorateure. Ueber den Galerien rings um das Schiff iſt das Gewölbe in kleine Fächer mit niederen Kuppeln geteilt, in die die beiden Boulogne, und zwar rechts der ältere, links der jüngere, auf einem Hintergrund von Himmel und Wolken die Apoſtel, umringt von Engeln, gemalt haben. In

Phot. Pamard.

Abb. 61. Hochaltar der Kapelle.

drei Abteilungen an der Apſis ſind Engel dargeſtellt, die das Domine salvum fac regem ſingen.

Dieſe gemalte Dekoration von ſicherlich recht gezwungener Symbolik hätte von beſſeren Künſtlern ausgeführt zu werden verdient; aber die Zeiten Leſueurs lagen ſchon weit zurück, die römiſche Mythologie hatte alles verdorben, und man fühlt, daß dieſe mittelmäßigen Schüler Le Bruns ſich mit recht wenig Ueberzeugung an ihre große Aufgabe gemacht hatten. Wenigſtens ſpielt die Malerei hier nur

eine ganz nebensächliche Rolle und zieht die Aufmerksamkeit kaum auf sich. Zweifellos sind auch die Bildhauerarbeiten kaum mehr von christlichem Geist durchdrungen; aber welche Feinheit, welche Grazie liegt in ihrer Ausführung! welch ein hervorragendes Gefühl beweisen sie für die Anpassung der Dekoration an die architektonischen Formen! Ob wir nicht, weit mehr als Mansart, Robert de Cotte den Gesamtentwurf zuzuschreiben haben? Auf alle Fälle stammt er von einem großen Meister her; all diese hervorragenden, unter der akademischen Disziplin ausgebildeten Künstler haben hier so einheitlich gearbeitet, daß es ganz unmöglich scheint, die Hand jedes einzelnen herauszuerkennen. Bertrand und Frémin, Dumont und Lemoine, Cornu und Manière, Lelorrain und Lapierre, Thierry und Lepautre, Poultier und Poirier, Guillaume und Nicolas Coustou, diese vorzüglichen Künstler, von denen die meisten schon lange für Versailles arbeiteten, waren mehrere Jahre hindurch mit der Ausschmückung der Kapelle beschäftigt. Sie haben schlechte Figuren auf die äußere Balustrade der Kapelle gestellt; aber sie schufen dafür an ihren Außen- und Innenwänden entzückende Flachreliefs. Coyzevox fehlte in der kleinen Truppe von Robert de Cotte; aber Van Clève und die beiden Coustou konnten mit ihm wetteifern. Van Clève, der Bevorzugteste, wurde mit der Herstellung des ganz in Marmor und vergoldeter Bronze gehaltenen Hochaltars betraut. Hinter dem Tabernakel hat er eine den ganzen Hintergrund der Steinarkade ausfüllende Glorie dargestellt, in der auf einem Dreieck der Name Gottes in hebräischen Lettern sichtbar ist; goldene Strahlen gehen davon aus, zwischen denen Cherubimen und Engel auf den Wolken spielen. Auf dem Scheitel der Arkade schwebt über dem Altar ein großer Engel. Er hielt ehemals in beiden Händen ein Band mit der Inschrift: Sanctum et terribile nomen ejus. Zwei weitere, ganz erhaben modellierte Engel knien auf Wolken rechts und links von dem großen Altarblatt. Das Vorderteil des Altars endlich bildet ein vergoldetes Flachrelief, das die heiligen Frauen den Leichnam Christi beweinend darstellt, umrahmt von zierlichen Bronzeplatten, auf denen Köpfchen von Cherubimen in eingelegter Arbeit lächeln (Abb. 61).

Das, was Caylus mit Bezug auf den Hochaltar von Van Clève „stilvolle Mannigfaltigkeit bei einheitlichem Grundzug" genannt hat, läßt sich auch auf die Engelsgestalten anwenden, die so sinnreich an dem Ansatz der Arkaden des Schiffes angebracht sind und die Passionswerkzeuge tragen. Mit einem unverkennbaren Zusatz von Bosheit und mit einem Anflug jener wollüstigen Grazie, die späterhin die Statuen Coustous des Jüngeren, Jean Baptiste Lemoynes und Pigalles belebte, verbinden sie in vollkommen harmonischer Weise die hohe Bedeutung religiöser Kunstwerke. Die Zeichen, die die Engel tragen, bilden eine Art Kreuzweg in sechzehn Bildern, der so eingerichtet ist, daß man, von der rechten Seite des Allerheiligsten aus um das Schiff herumgehend, auf der einen Seite des Hochaltars die Fußwaschung und das Abendmahl, auf der anderen die Kreuzabnahme und den Besuch der Frauen am Grabe sieht; diese Bilder stellen gerade das dar, was das Meßopfer zum Ausdruck bringt, und wenn man den Blick zu den Deckengemälden erhebt, sieht man als Ergänzung an der Apsis die Darstellung der Auferstehung.

Phot. Pamard.

Abb. 62. Pfeiler des Schiffes an der linken Seite.

Zwischen diesen Engelsfiguren, die aus so vielen verschiedenen Händen hervorgegangen und von einer Weichheit sind, daß man meint, sie seien aus ziseliertem Kupfer, befinden sich am Scheitel der Arkadenbogen kleine Cherubimenköpfchen, die immer zu zweien den Beschauer mit entzückender Anmut anlächeln. Diejenigen am Hintergrund des Chors sind von Guillaume Coustou, und Augustin Cayot hat die kleinen, nackten und fleischigen Engelskörperchen für den Bronzeguß modelliert, die auf den Altarblättern der im Rundgang der Kapelle befindlichen Altäre sitzen oder knien und mit so lieblicher, zarter Gebärde auf das Kruzifix hinzeigen.

An den meisten der Trophäen, die in die vier Flächen der Pfeiler des Schiffes und in die ihnen entsprechenden Felder an den Mauern der Seitenschiffe eingehauen sind, erscheint die Ausführung noch raffinierter und von einer Leichtigkeit, die man dem Stein nicht zutrauen sollte. Der weiche, fügsame Stein hat sich wie Holz bearbeiten lassen und man wird kaum überrascht sein, unter den Namen der geschickten Künstler, denen diese außerordentlich feine Arbeit übertragen war, den Dugoulons, eines Meisters der Kunst der Holz- und Kupferbearbeitung, zu finden, oder den Namen von Rousseau de Corbeil, dem Stammvater der Holzbildhauerfamilie, die unter der Regierung Ludwigs XV. und Ludwigs XVI. berühmt werden sollte.

Diese Trophäen werden meist von Medaillons gebildet, auf denen in sehr kleinen Figuren ein Thema aus dem Evangelium oder eine religiöse Allegorie dargestellt ist, die in den anderen Teilen der Dekoration durch geeignete Zeichen

ihre Erklärung finden. Da finden ſich u. a. Bildniſſe der Apoſtel, der Evangeliſten, der Kirchenväter und der erſten Heiligen, ferner Szenen aus dem Leben und Leiden Chriſti, das alte und das neue Geſetz, die lehrende und die triumphierende Kirche, die Tugenden und die Sakramente. Es iſt ein ganzer Katechismus in geiſtreichen hübſchen Bildern, deren Dispoſition nicht immer eine ſtrenge Logik aufweiſt, deren Ausſchmückung aber eine unverſiegbare Phantaſie zeigt.

Die gleichen Ornamente wie im Erdgeſchoß finden ſich auch um die Galerien herum, und die die Königsloge ſchmückenden kirchlichen Trophäen ſowie die Trophäen aus Muſikinſtrumenten an den Mauern bei der Orgel ſind von äußerſter Großzügigkeit und Pracht. Schließlich dürfen wir nicht die ſechsundzwanzig die Tugenden darſtellenden Figuren vergeſſen, die paarweiſe oben auf den hohen Fenſtern ſitzen, von wo aus ſie den ganzen Schwarm von Höflingen betrachteten, die auf der Galerie dicht gedrängt ſtanden und zweifellos kaum an die ſymboliſche Bedeutung dieſer Figuren dachten, ſondern nur Augen hatten für die Königsloge, für die beiden vergoldeten Glastürmchen an den abgerundeten Ecken der Loge, in denen rechts der alternde König und links Madame de Maintenon faſt unſichtbar aber aufmerkſam dem Gottesdienſt beiwohnten oder die Predigt anhörten.

Die von Vaſſé entworfene Kanzel und die von Diot, Jollivet, Lelong und Lejay ſtammenden Beichtſtühle ſind während der Revolution verſchwunden; aber im Erdgeſchoß um den Chor herum iſt die herrliche Baluſtrade aus vergoldeter Bronze ſtehen geblieben, deren Schmuck der mit Lilien umrankte Namenszug des Königs bildet. Ganz beſonders prachtvoll iſt das Orgelgehäuſe am oberen Ende der Galerie (Abb. 63). Die geſchickt erneuerte Orgel erfüllt die große Kapelle mit den muſikaliſchen Harmonien vergangener Zeiten. Das Orgelgehäuſe iſt ein Meiſterwerk jener tüchtigen Bildhauer, die ſchon ſo lange im Dienſte des Königs ſtanden, eines Dugoulon und ſeiner Genoſſen Legoupil, Taupin und Bellan, denen ſich noch Diot und Delalande zugeſellten, und Bertrand hat die Muſter nach den Entwürfen Roberts de Cotte gemacht. Das mittlere Feld, das von Trophäen aus Muſikinſtrumenten umrahmt iſt und über dem Palmen tragende Siegesgöttinnen das franzöſiſche Wappen und die Königskrone halten, haben dieſe Künſtler mit einer ganz vom Geiſt der klaſſiſchen Kunſt des 17. Jahrhunderts durchdrungenen Figur des Königs David ausgeſtattet; aber der ganze Geiſt und die ganze Anmut des 18. Jahrhunderts regt ſich ſchon in den ſeitlichen Pfoſten des Orgelgehäuſes. Dieſe Pfoſten werden von Palmenſtämmen gebildet, um die ſich Girlanden winden; oben entfaltet ſich das Palmlaub und trägt in den auseinandergebogenen Blättern pausbäckige Engelsköpfchen; ſchon iſt in der Verſailler Kunſt eines der Lieblingsmotive der kommenden Dekorationskunſt entſtanden, die danach die köſtlichſten Spiegel- und Bilderumrahmungen geſchaffen hat.

Hier haben wir eines der vollkommenſten Bauwerke, die Ludwig XIV. errichtet hat, in ſeiner Geſamtheit und in ſeinen Einzelheiten kennen gelernt. Es iſt die letzte Leiſtung der Künſtler des großen Jahrhunderts, aber in ihr kündigt ſich zugleich auch eine weichere, weniger pompöſe Kunſt an, die in der Schöpfung des herrlichen Frieſes im Oeil-de-Boeuf ſchon einige Jahre früher ihre Kraft erprobt hatte. Man kann nicht umhin, beim Studium dieſes Baues zuweilen an

die gotiſche Kunſt zu denken, ſo überraſchend dieſes Anklingen inmitten all der akademiſchen Feierlichkeit auch ſcheinen mag. Gewiß, es wäre ein Leichtes, in der beſcheidenſten Kirche des 18. Jahrhunderts wahrere und ergreifendere chriſtliche Kunſt zu finden; aber ſchon die Form der Verſailler Kapelle erinnert unwillkürlich an die Sainte-Chapelle in Paris und es liegt in dieſem ein für alle Male feſtgelegten Sinn der Symbolik noch etwas Ueberraſchendes, was ſeit der Renaiſſance abgeſchafft zu ſein ſchien, nämlich eine gewiſſe religiöſe Schönheit, die hier zum letztenmal auf lange Zeit voll zum Ausdruck kommt. Dieſes letzte Bauwerk der großen Regierung, das in den Jahren der Trauer und der Sammlung entſtand, hat bei all ſeiner Pracht etwas Ernſtes und Einfaches. Man könnte es mit den Meiſterwerken der franzöſiſchen Literatur vergleichen: es zeigt den vornehmen Stil und die majeſtätiſchen Perioden eines Boſſuet, die reine und maßvolle Schönheit, die Klarheit der Details und die Ordnung eines Racine. Von der Ueberladung und dem allzu glänzenden Pathos der alten Wohnräume iſt hier nichts mehr zu finden. Dieſes Werk vollendete das Verſailles Ludwigs XIV., es gab dem ungeheuren Schloß, deſſen Vornehmheit bald nicht mehr verſtanden werden ſollte, ſeine endgültige Harmonie; denn die Sitten begannen ungezwungener zu werden, ſie forderten eine vertrautere, lichtere, geiſtvollere und weichere Kunſt, die ſich den Forderungen einer bisher ungekannten Behaglichkeit anpaſſen mußte, und die zweifellos weniger königlich, dafür aber um ſo mehr menſchlich war.

Abb. 63. Das Orgelgehäuſe. Phot. Pamard.

Phot. Neurdein.

Abb. 64. Das Schloß im Jahre 1722, Gemälde von P.-D. Martin.

V. Das Schloß unter Ludwig XV. und Ludwig XVI.

Mit dem Tode Ludwigs XIV. war jener kraftvolle Wille, der die Einheit von Versailles und von ganz Frankreich ausmachte, dahin. Das fünfjährige Kind, das dem großen König auf dem Thron folgte, war nach Paris gebracht worden, von wo es nach Verlauf einiger Jahre wieder zurückkam, freilich noch als Kind, aber doch schon fähig, Wünsche zu hegen, wo nicht Entscheidungen zu treffen; ein Kind, das mit einer kleinen siebenjährigen Prinzessin verlobt war, die am Hof erzogen wurde, und die vor der Lösung des Verlöbnisses, die man Spanien rücksichtslos antat, drei Jahre lang in Versailles die feierlichen Gemächer der Königin inne hatte. Das verlassene Schloß wurde wohl zuweilen vorübergehend bewohnt: 1717 hielt sich der Zar Peter der Große zweimal dort auf; man richtete ihm die enge unfreundliche Wohnung des Herzogs von Burgund ein, jene Zimmer im Innern des Schlosses, in denen die Königinnen Maria Leszczynska und Marie-Antoinette später einen eleganten Zufluchtsort fanden; 1718 besichtigten der Herzog und die Herzogin von Lothringen die verlassenen Gemächer und Gärten. Allein das alte Leben mit seinen unaufhörlichen Zerstörungen und Aenderungen setzte erst am 15. Juni 1722 wieder ein, als der junge König den Hof mit seinen Geschäften und Intrigen in das Schloß zurückverlegte und diesem dadurch wieder die rechte Weihe verlieh.

Ein Gemälde von Pierre-Denis Martin zeigt uns mit der diesem Maler eigentümlichen Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit das Schloß und seine Umgebung, wie es im Jahre 1722 aussah (Abb. 64). Von der Place Royale aus, einem mit riesigen Steinen eingefaßten Hof, überblickt man das ganze ausgedehnte Gebäude. Es wirkt vollkommen harmonisch in seiner gefälligen Mischung von gelblichen Steinen, rötlichen Ziegeln und bläulichen Schieferdächern, auf denen das Gold der ziselierten Bleiverzierungen im Sonnenlicht funkelt. Da stört noch nichts die schöne Anordnung des Werkes, so wie es Ludwig XIV. gewollt hat; da erdrückt noch kein schlecht passender Bau mit seiner Masse die kleine Schloßfassade, die im Hintergrunde sanft leuchtend über den Marmorboden des kleinen Hofes hinwegsieht. Man erblickt sie hinter zwei Gittern, die, eines hinter dem andern, mit ihrem runden Gürtel einen ausgedehnten Hof einschließen, der nach dem Schloß zu ansteigt und schmaler wird. Die Wohngebäude tun sich auf wie Arme, die sich dem Besucher entgegenstrecken und ihn von einem Hof zum anderen locken, bis zu den letzten Marmorstufen, die der Königliche Balkon überragt. Alles was durch die maßlosen Vergrößerungen des ursprünglichen Schlößchens dieses dürftig und sonderbar hätte erscheinen lassen, war durch äußerst fein ausgedachte Mittel vermieden, und es machte auf diese Weise den Eindruck eines kostbaren Kleinods, das in einem riesigen Schmuckkasten ruht. Dieses Aussehen behielt das Schloß Ludwigs XIV. noch ein halbes Jahrhundert, bis Ludwig XV. es ganz kurz vor seinem Tode in unwiderruflicher Weise verpfuschte.

Phot. Lévy.
Abb. 65. Ludwig XV. im Jahre 1730, von Rigaud.

Die erste große Arbeit, die unter den Augen des jungen Königs unternommen wurde, war kein neues Werk, sondern nur eine Fortsetzung und Vollendung der Pläne Ludwigs XIV. Da die neue Kapelle in Benutzung genommen war, konnte die alte eingehen; das Erdgeschoß wurde ein offener Durchgang nach den Gärten, und im ersten Stockwerk blieb ein großer leerer Raum übrig, der der Ausfüllung harrte. Robert de Cotte, der vielleicht einen bereits von Mansart entworfenen Plan benutzte, baute an der Stelle der alten Königsloge einen großen Festsaal; der alte König hatte im Jahre 1712 noch das Modell dazu sehen und gutheißen

Phot. Pamard.

Abb. 66. Herkulesſaal.

können, wie er auch noch den Fortſchritt des geſamten großen Mauerwerkes verfolgen konnte. Als 1715 die Landestrauer alle Arbeiten in Verſailles unterbrach, lagen im Magazin ſchon herrliche Marmorpfeiler zum Schmuck der neuen Wände bereit. Dort blieben ſie liegen, bis der Herzog von Antin, der Generalintendant und Oberleiter der Bauten des Königs, der „ein Monument hinterlaſſen wollte, das ſeiner Verwaltung zur Ehre gereichte," ſich entſchloß, dieſen Saal vollenden zu laſſen. Das Werk erforderte mehrjährige Arbeit; Robert de Cotte, der ſeine beſten Schüler dabei beſchäftigen konnte, ſtarb 1735, zu früh um ſich am Anblick dieſes vollendeten Vorbildes der dekorativen Kunſt in ſeiner ganzen Schönheit erfreuen zu können.

Die farbenprächtige Harmonie der Spiegelgalerie wiederholt ſich auf das glücklichſte in dieſem großen viereckigen Saal, in den durch ſechs einander gegenüberliegende Fenſter eine Flut von Licht fällt. Die Wand, die ihn vom Veſtibül der Kapelle trennt, iſt an den Enden durchbrochen von zwei abgerundeten Türen von derſelben Größe wie die Fenſter; die Holzfüllungen der Türen mit vergoldeten Reliefs ſind im reinſten Louis XIV.-Stil gehalten und erinnern an die Täfelungen im Oeil-de-Boeuf. Weiße und grüne Marmorfelder bedecken die Wände zwiſchen den großen Pfeilern aus malvenfarbenem Rance-Marmor; die Füße und Kapitelle dieſer Pfeiler ſind gerade wie in den großen Sälen von Manſart und von Le Brun aus Bronze und vergoldetem Zinn. Allerdings wollte ſich Robert de Cotte hier nicht der bekannten „franzöſiſchen Ordnung" von Le Brun bedienen; ſeine korinthiſchen

Kapitelle von äußerst reiner Rundung führen das klassische Akanthusblatt und darüber eine graziöse Sonnenblume. Der große vergoldete Karnies, der die Basis des Gewölbes einnimmt, wird gestützt durch eine Menge ähnlich geschmückter schmaler Kragsteine, auf denen Kinderköpfchen lächeln; zwischen diesen Kragsteinen sind auf grünem Marmorgrund abwechselnd kriegerische und friedliche goldene Trophäen angebracht. Ein riesiger Rahmen aus vergoldetem Holz nimmt die ganze Rückwand des Saales ein. Dieser Rahmen trägt oben das Wappen Frankreichs und wird durch Bronzegriffe mit Löwenmäulern gehalten. Er umschloß lange Zeit ein Gemälde von Veronese, Das Mahl bei Simon, das heute im Louvre hängt. Gegenüber befindet sich über dem großen Kamin aus Marmor und Bronze ein anderer nicht minder prachtvoller Rahmen, der ebenfalls ein Gemälde von Veronese enthielt, Elieser und Rebekka, das inzwischen durch ein recht steifes und schwülstiges Werk von Mignard ersetzt ist, einen Ludwig XIV. zu Pferde, der von einer Siegesgöttin gekrönt wird. Der riesige Kamin, dessen Mantel aus einem einzigen Marmorblock besteht, trägt eine außerordentlich kernige und breitangelegte Dekoration aus vergoldeter Bronze, ein mit einem Löwenkopf bedecktes Haupt eines Herkules zwischen zwei Akanthusvoluten, mit denen sich die Blumen und Früchte aus zwei Füllhörnern mischen (Abb. 67). Der kühn geschwungene Marmorbogen ruht rechts und links auf zwei Löwenköpfen. Der Meister, der diese großartige Dekoration im Jahre 1734 geschaffen hat, Antoine Vassé, ein Schüler und Mitarbeiter von Puget, hatte mit Dugoulon bereits an der Täfelung der Kapelle gearbeitet. Er wurde bei den Holzschnitzereien und Stuckarbeiten an diesem Kamin unterstützt von einem Antwerpener Bildhauer, dem dreißigjährigen Jacques Verberckt, der während der Regierung Ludwigs XV. der fruchtbarste aller Künstler von Versailles war.

Phot. Pamard.

Abb. 67. Bronzeschmuck am Kamin des Herkulessaals, von Vassé.

Über das Wunder des neuen Saales ist weit mehr als der Kamin von Vassé die von François Lemoyne 1730—1736 bemalte Decke. Dieser Maler, der sein viel beneidetes und viel bestrittenes Talent kurz vorher, im Jahre 1729, in Versailles erfolgreich betätigt hatte, als er den Saal des Friedens mit einer liebenswürdigen, Ludwig XV. verherrlichenden Allegorie schmückte, erhielt nach einigen Bemühungen, und nachdem er aus einem Wettbewerb neben Detroy siegreich hervorgegangen war, den Auftrag zu diesem prachtvollen Deckengemälde. Anfänglich beabsichtigte der Künstler in diesem Bilde „den Ruhm des französischen Königtums, das durch die schönen Taten unserer größten Könige geschaffen und erhalten worden ist", darzustellen. Das Gemälde sollte die Bildnisse von Chlodwig, von Karl dem Großen, Ludwig dem Frommen und Heinrich dem Großen neben den Hauptszenen ihrer Regierung zeigen. Aber der Generalintendant, der die Sache besser erfaßte, schlug ein Thema vor, das dem leichten und wollüstigen Talent des Malers durchaus entsprach: die Apotheose des Herkules. Er verwirklichte dadurch eine Idee, die Le Brun fünfzig Jahre vorher für die Ausschmückung der Spiegelgalerie gehegt hatte, und schuf so eine der wertvollsten allegorischen Darstellungen des 18. Jahrhunderts. Sollte dieses Werk eine feinsinnige Schmeichelei für den allmächtigen Kardinal André-Hercule de Fleury sein? Wohl möglich; auf jeden Fall ließ es sich Lemoyne nach der Beschreibung, die er selbst verfaßt hatte, um sie dem König vorzulegen, angelegen sein, „in diesem großen Gemälde zu zeigen, daß die Tugend den Menschen über ihn selbst erhebt, daß sie ihn die schwierigsten Leistungen vollbringen, die größten Hindernisse überwinden läßt und ihn endlich zur Unsterblichkeit führt." Dieses schöne sentimental-moralische Programm eines Künstlers, der soeben das im Louvre-Museum aufbewahrte wollüstige Meisterwerk Herkules in den Banden der Omphale gemalt hatte, und der gleichzeitig mit Unterstützung der Königin die Marienkapelle in der Kirche von Saint-Sulpice ausschmückte, hinderte den Künstler nicht, eine so wohlerwogene und doch ungezwungene, so duftige und farbenreiche Komposition zu schaffen, die der in den akademischen Traditionen und in der Nachahmung Le Bruns halberstarrten französischen Kunst so neu war, daß am 26. September 1736, als das vollendete Werk vor den entzückten Augen des Königs enthüllt wurde, durch die Reihen der Höflinge und der rivalisierenden Künstler nur ein Ruf der Begeisterung und der Bewunderung ging.

Es würde langweilen, das Bild zu beschreiben und die zahllosen Götter und Göttinnen zu nennen, die in diesem Olymp so sinnreich gruppiert sind; wir tun besser daran, vor allem das Werk des großen Künstlers zu betrachten. Lemoyne verzichtete keck auf jegliche Stuckverzierung und auf alle jene Felder und Umrahmungen, mit denen die Kunst des 17. Jahrhunderts, die italienische Renaissance nachahmend, ihre Decken so überreich und schwerfällig ausstattete. Der einzige Schmuck dieser Decke sollte die auf das Gewölbe aufgeleimte bemalte Leinwand sein. Allein, um die fern in der Tiefe des Himmels schwebenden Gestalten besser ins Gleichgewicht zu bringen, nahm er eine Art große Balustrade aus weißem Marmor zu Hilfe, auf die er weiße Statuen setzte; durch eine Rampe und Kartuschen aus Gold hebt sie sich leuchtend vom Himmel ab. Diese Basis, die für

das Auge nötig ist, ist nicht minder notwendig für die Symbolik der Komposition; die Figuren darauf stellen die Tugenden und die Arbeiten des Herkules dar. Jenseits der Balustrade erhebt sich der Himmel, gelbliche und rosige Wolken gleiten auf seiner leuchtenden tiefblauen Wölbung dahin, von der kraftvolle Leiber und weiße Schultern sich abheben. Götter und Göttinnen, Amoretten und Nymphen, alles ist versammelt, um der Auffahrt des Wagens des Herkules beizuwohnen, der über die niedergeworfenen Ungeheuer und Laster hinweg sich dem Thron nähert, auf dem der Göttervater ihm die rosenbekränzte Hebe als Braut und als Lohn bestimmt. Die Darstellung der Luft ist vortrefflich. Jener rosige Hauch, den Boucher später anwandte und vielleicht übertrieb, erscheint hier zum ersten Male. „Ich habe mir schon gedacht, daß dieses Stück das ganze übrige Versailles in den Schatten stellen würde", erklärte der Kardinal de Fleury, der den Triumph dieser graziösen, vollen und weichen Formen über die harten und allzu unvermittelten Farben Le Bruns anerkannte. Aber dieses Werk bedeutete in der französischen Kunst auch den Sieg Venedigs über die römische und florentinische Tyrannei; durch Lemoyne gab Veronese der Malerei des 18. Jahrhunderts seine erste Lehre; Veronese, von dem in demselben Herkulessaal ein großes Bild hing, das allerdings später einem düsteren und abgedroschenen Uebergang über den Rhein Platz machen mußte.

Phot. Neurdein.

Abb. 68. Die Königin Maria Leszczynska und der Dauphin, von Belle (1730).

Unter dem Einfluß freierer Gewohnheiten begann eine neue Kunst in den Mauern des großen Schlosses zu erblühen. Die steifen Marmorplatten, für die der Herkulessaal ein letztes, prächtiges Beispiel ist, weichen den geschmeidigeren, gemütlicheren, lebendigeren Holzverkleidungen, die dem französischen Charakter viel besser entsprechen; denn sie stellen noch eine Ueberlieferung aus dem französischen Mittelalter dar, die, halb erstickt durch die italienische Invasion, im Jahrhundert

Ludwigs XV. wieder aufleben sollte. Der italienische Dekor, bei dem Fresko und Marmor zusammen verwendet wurden, paßte nicht mehr zu den sich mehr und mehr verkleinernden Flächen, zu den immer niedriger und kürzer werdenden Wänden, zwischen denen sich ein gemütlicheres Leben abspielte, das seine höchste Befriedigung nicht mehr in dem prunkvollen Auftreten suchte.

Als der König etwa 1728 wieder begann, den Dekorateuren, unter denen sich Künstler wie Dugoulon, Legoupil, Verberckt und Roumier befanden, die schon früher für das Schloß gearbeitet hatten, neue Aufträge zukommen zu lassen, stand der Geschmack, den man den Stil Louis XV. nannte, bereits in vollster Blüte. All das Steife, Spröde, Verletzende der Füllungen und Möbel aus früherer Zeit hatte einer größeren Weichheit Platz gemacht und war gleichsam zusammengeschmolzen; die Ecken rundeten sich, gebogene Linien traten an die Stelle der geraden, die dürren leblosen Stengel schmückten sich plötzlich mit Blättern und Blumen; dazwischen wiegten sich Vögel, flatterten Bänder und zeigten kleine Medaillons ihre Reliefs mit fliegenden und spielenden Amoretten.

Die ersten Umänderungen des Schlosses wurden für die junge Königin ausgeführt, die Ludwig XV. in der Nacht des 1. Dezember 1725 nach Versailles gebracht hatte. Die kalte Herrlichkeit ihrer Wohnung wirkte bald abstoßend auf sie, und sie ließ sich vom König die im Innern des Schlosses gelegenen Zimmer geben, die ehemals für den Herzog von Burgund zurechtgemacht worden waren. Man richtete Bäder, eine Kapelle und kleine Säle ein, deren Ausschmückung mehrfach erneuert wurde, bis Marie-Antoinette diese Andenken an Maria Leszczynska schließlich vernichtete und das köstliche Getäfel herstellen ließ, das glücklicherweise erhalten geblieben ist.

Gleichzeitig mit diesen eleganten Räumen wurden das große Schlafzimmer, das Zimmer der Maria-Theresia und der Herzogin von Burgund umgestaltet, weil der Marmorschmuck und die Stuckarbeiten dem neuen Geschmack nicht mehr zusagten. 1734 beschloß man, die langweilige und schwerfällige Deckenmalerei von Gilbert de Sève wegzunehmen; die gute, fromme Königin zog dieser veralteten Mythologie die Grisaillemalereien von Boucher vor, in denen dieser Künstler die Barmherzigkeit, den Ueberfluß, die Treue und die Klugheit dargestellt hat. Besonders entzückt war sie, in den von Natoire und Detroy ausgeführten allegorischen Supraporten, herrlichen Gemälden, deren letztes ein wahres Meisterwerk im Geschmack Veroneses ist, die Porträts ihrer Kinder und darunter auch das des kleinen Dauphins zu erkennen, die sich ganz natürlich von dem Ruhme, der Jugend und der Tugend leiten lassen.

Die denkbar schönsten Rahmen setzen diese Gemälde ins richtige Licht. Sie stammen von Jacques Verberckt und sind in der Art jener wundervollen Holzdekoration gehalten, die wir schon am Orgelgehäuse der Kapelle bewundern konnten. Ueber den beiden Türgesimsen neigen sich mit Blumengirlanden verschlungene Palmzweige; den einzigen Spiegel, der erhalten geblieben ist, fassen ebenfalls zwei Palmen ein, um deren leichten Schaft sich Rosen, Anemonen, Ranunkeln, Hyazinthen und Lilien ranken, während ihre belaubten Spitzen sich umbiegen und ein gemaltes Medaillon umrahmen, über dem die königliche Krone auf zwei Fittichen ruht.

Die geschnitzten Füllungen der Türen und der Fensterläden, sowie die Verkleidung der Wände, die auf weißem Grund goldene Reliefs tragen, passen in dekorativer Beziehung ebenfalls trefflich zum Ganzen. Diese Dekoration stellt einen der glücklichsten Momente in der Kunst Ludwigs XV. dar, wo noch keine Ueberladung, kein Uebermut diese ebenso nüchterne, wie geist- und lebensvolle Anmut verdirbt oder bis zur Raffiniertheit steigert. Mit Bändern umwickelte Stielbündel, wie sie später von der Kunst Louis XVI. wieder aufgegriffen wurden, umrahmen die langen Füllungen; aber sie sind hier noch von zierlichen Windenranken umschlungen. Beide Enden sind mit Farnkräutern, Weinlaub, Palmblättern, Federn und Muscheln geschmückt, und auf Medaillons oben, unten und in der Mitte sieht man spielende Amoretten. Hier schwingt ein Amor eine Fackel, während ein anderer gegenüber eine Urne umwirft; dort singt ein kleiner Opernsänger, den ein Kamerad auf der Mandoline begleitet. Amoretten winden Blumen, oder begießen Pflanzen, andere philosophieren unter schattigen Bäumen oder schwingen in kriegerischer Miene Waffen und Fahnen, sie reiten auf einem friedlichen Lamm, machen Seifenblasen, schaukeln sich auf einem Balken oder auf einer Leine, sie treten mit der Miene eines Herkules eine von Pfeilern durchbohrte Hydra unter die Füße, oder sie öffnen freundlich einen Käfig, um Spatzen freizulassen. Verberckt hat diese Amorettenszenen in Aufnahme gebracht, und mehr denn je wurde von nun an das verjüngte Schloß durch diese Kinderszenen belebt, die der greise Ludwig XIV. so dringend verlangt hatte.

Phot. Pamard

Abb. 69. Tür zum Zimmer der Königin.

Dasselbe Bedürfnis nach einem gemütlichen Heim, wenn auch aus ganz anderen Gründen hervorgegangen, veranlaßte den König, sich gleichzeitig mit der Königin Privatgemächer einrichten zu lassen, in die er vor dem Zeremoniell und der Etikette flüchten konnte. Gleich nachdem er sich 1722 in Versailles niedergelassen hatte, begannen die Arbeiten um den düsteren Hirschhof (Cour des Cerfs) herum; diese Arbeiten währten ununterbrochen bis zu seinem Tode, d. h. länger

als ein halbes Jahrhundert. Die Schriftsteller jener Zeit sprechen mit Bedauern von „dieser unseligen Vorliebe für kleine Bauereien und endlose Einzelheiten, die riesige Summen verschlangen, ohne daß Schönes und Bleibendes geschaffen wurde"; sie stellen diese haltlose Kleinigkeitskrämerei den herrlichen Leistungen des vorangegangenen Jahrhunderts gegenüber. Von 1727 an war Roumier neben Dugoulon und seinen Genossen mit der Ausstattung der im Dachgeschoß gelegenen Bibliothek des Königs beschäftigt: 1729 richtete man dort ein Vogelhaus ein, und von da ab waren die besten Künstler an der Ausschmückung dieser königlichen Privatgemächer tätig. Auch Verberckt und der große Rahmenbildhauer Maurisant waren dabei, sowie Caffiéri, der die mit Blattgold vergoldeten Bronzearbeiten schuf. Es befinden sich da eine kleine Galerie und verschiedene Säle, die nach dem Marmorhof hinausgehen, und die eine äußerst abwechselungsreiche Dekoration aufweisen; diese Säle sollten viel später die Wohnung der Madame du Barry werden. „Da ist nichts vergoldet," schrieb Martinière, „als die Gesimse der Spiegel, die Verzierungen über den Kaminen und an den Rahmen mehrerer Gemälde. Die ganze übrige Täfelung der Wände ist mit verschiedenen zarten Farben bemalt, die mit einem eigens zu diesem Zweck hergestellten Firnis aufgetragen werden; dieser Firnis läßt sich polieren und wird durch das Auftragen von acht bis zehn Schichten glänzend." Diese entzückenden Wandtäfelungen, die mit Gemälden von Boucher, Vanloo, Parrocel, Lancret und anderen hervorragenden Malern geschmückt waren, wurden 1770 für Madame du Barry vergoldet; nur ein einziges Zimmer, der Speisesaal, hat unter dem scheußlichen von Louis-Philippe angeordneten Ueberzug aus Steinmörtel seinen zarten gelblichen und grünlichen Anstrich bewahrt, so daß man ihn eines Tages mit einem geringen Kostenaufwand wiederherstellen kann.

Diese freundliche harmonische Zusammenstellung von Farbentönen ist im ersten Stockwerk durch die einförmige Anwendung von Weiß und Gold ersetzt. Das neue Schlafzimmer des Königs stammt aus dem Jahre 1738. Bis dahin hatte sich Ludwig XV. des übrigens recht unbequemen und kalten Schlafzimmers Ludwigs XIV. bedient; die Erkältungen, die er sich dort zugezogen hatte, und der Wunsch sich noch mehr zu isolieren, veranlaßten ihn, seine Wohnung in den Billardsaal zu verlegen, der auf der von der Großen Galerie abgewandten Seite in das Perückenzimmer führte. Allein noch nachdem er sich in diesen Winkel des Schlosses zurückgezogen hatte, mußte er mit Rücksicht auf die Hofsitte noch lange Zeit im Paradezimmer das langweilige Zeremoniell des Aufstehens und Zubettgehens über sich ergehen lassen. Die von Verberckt ausgeführten Wanddekorationen des neuen Gemaches imitieren, freilich mit geringerem Prachtaufwand, die des Zimmers der Königin. Die Pfeiler der Spiegel laufen oben in hübsche Frauenköpfe aus, und die glatte Decke ruht auf einem mit Musikemblemen geschmückten Karnies. Das schönste an dieser Dekoration war anfangs die Einfassung des Alkovens, die von zwei großen Palmen gebildet wurde, deren Spitzen sich oben an dem Querbalken entlang neigten, als ob sie sich vor dem Wappenschild des Königs verbeugten; schon diese Palmen allein kennzeichneten Verberckt. Sie kamen bei dem Umbau 1755 weg, als auch das Beratungszimmer neu ausgestattet wurde.

Die Arbeiten in dem Zimmer des Königs erstreckten sich auch auf die an-

grenzenden Gemächer; aber da diese mehrmals verändert wurden, tun wir besser daran, uns vor ihrer Besichtigung in das Erdgeschoß zu begeben, in dem wir die Wohnung des Dauphins finden, oder vielmehr die kostbaren Ueberreste, die der Verwüstung durch Louis-Philippe entgangen sind. Der Dauphin, der Sohn Ludwigs XV., hatte von 1736 an diese Wohnung inne gehabt, die von Boulle für den

Phot. Pamard.

Abb. 70. Bibliothek des Dauphins.

Sohn Ludwigs XIV. so prachtvoll ausgestattet worden war und in der der Regent sein Leben ausgehaucht hatte. Nach seiner ersten Vermählung im Jahre 1745 war er für kurze Zeit in das erste Stockwerk des Prinzenflügels übergesiedelt; für seine zweite Ehe ließ ihm der König die Wohnung im Erdgeschoß neu einrichten. In dem hellen Eckzimmer, das jetzt als Ausstellungsraum für die Porträts von Nattier dient, ist wenig von der Dekoration Verberckts erhalten geblieben; aber

in dem anstoßenden Raum befindet sich noch ein entzückender Spiegel und ein reizender Fries mit heiteren symbolischen Darstellungen.

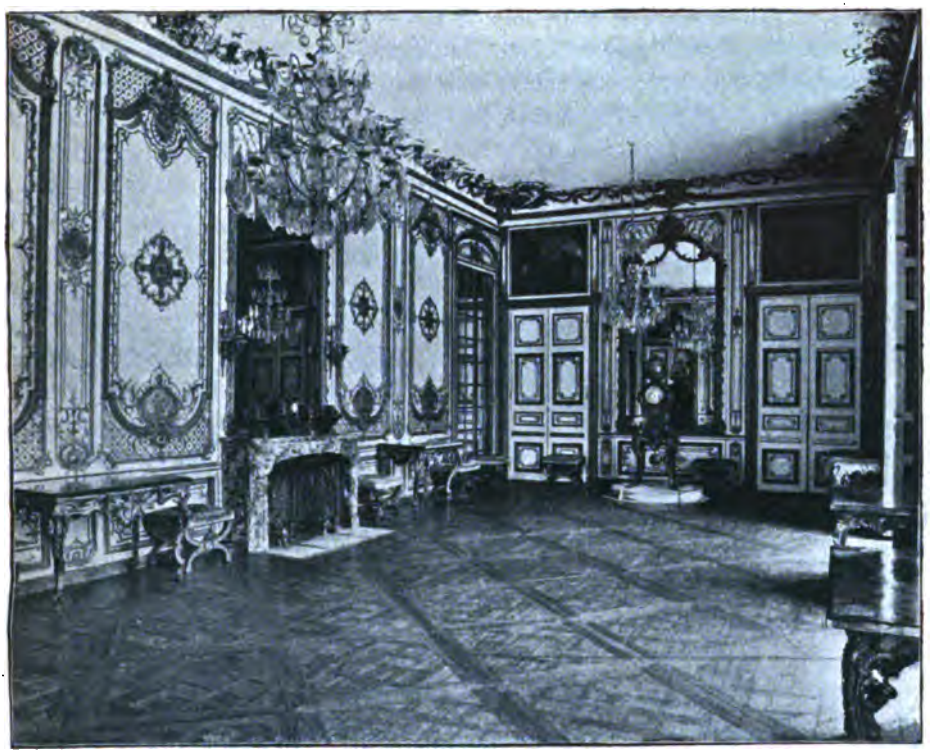
Der Hauptschmuck dieses Zimmers und zugleich eines der köstlichsten Meisterwerke der Kunst Louis XV. ist der rote Marmorkamin, den Caffiéri mit Bronzen verziert hat: am Gesims eine von launischem Blattwerk umgebene Muschel, an den beiden Pfeilern geschmeidige Säulen, aus denen ein Zephyr und eine Flora hervorwachsen, jener mit neckisch aufgeblasenen Backen, diese sich lächelnd mit der Hand dagegen schützend. Es gibt gar nichts Anmutigeres, nichts was von einer harmloseren, gesunderen Sinnenlust spräche, als diese kleine Nymphe mit dem treuherzigen Profil (Abb. 71).

Phot. Pamard.

Abb. 71. Flora von Caffiéri, am Kamin des Dauphinzimmers.

Wenn wir uns von dem Eckſalon nach dem Prinzenflügel zurückwenden, durchschreiten wir die kleine Bibliothek, die ehemals eine Ausstattung in Martinfirnis aufwies, und deren mit Delphinen geschmückte Glasrahmen weit mehr den Eindruck von Metallarbeiten als den von Holzschnitzereien machen; dann ein Zimmer, in dem die Dauphine Marie-Josèphe ihre Bücher und ihren Schreibtisch hatte. Dieses letzte Zimmer war von Maurisant mit weißer Tischlerarbeit und wassergrünen Schnitzereien ausgestattet worden.

Die neuen Einrichtungsarbeiten hatten sich bereits auf einen großen Teil der Gemächer Ludwigs XIV. erstreckt. Die Botschaftertreppe, dieser Zeuge vergangener Pracht und Feierlichkeit, war in dem neuen Versailles, dem Versailles der Verstellung und der heimlichen Vergnügungen nur lästig; sie war überflüssig geworden. 1752 wurde sie mit den Ueberresten der Galerie von Mignard zusammen geopfert, deren Decke seit 1736 schon zerstört war. Werke von Le Brun und Coyzevox, all die bemalten und vergoldeten Stuckarbeiten, die Marmorverzierungen und Bronzen wurden auf den Schutthaufen geworfen oder in den Magazinen aufgehäuft. An ihrer Stelle richtete Gabriel 1753 die Wohnung der Madame Adélaïde ein,



Phot. Neurdein.

Abb. 72. Uhrsaal.

von der uns nur ein einziges Zimmer in seiner ursprünglichen Form erhalten geblieben ist, obwohl auch dieses 1767 geändert und ergänzt wurde. Wieder war es Verberckt, der berufen wurde, diese Wände mit den geschnitzten Holztäfelungen auszustatten, als deren unermüdlicher Schöpfer er bekannt war. Von Jahr zu Jahr wurde sein Talent geschmeidiger und seine etwas einförmige Phantasie fand eine wertvolle Stütze in der immer mehr sich vervollkommnenden Ausführung. In dem Uhrsaal (Cabinet de la Pendule), in dem heute noch, wie damals, die herrliche Standuhr von Passemant und Dauthiau steht, die nicht nur ein Meisterwerk der Uhrmacherei, sondern auch eine der hervorragendsten Leistungen der Ziselierkunst Caffiéris ist, vollendete er 1760 eine ältere Dekoration (Abb. 72); das gleiche tat er in dem benachbarten Eckzimmer, in dem die großen Medaillons mit ihrem Amorettenschmuck vielleicht seine besten Schöpfungen sind. 1761 belebte er noch einmal mit seiner Truppe feinausgedachter Amoretten das im Erdgeschoß des Schlosses gelegene große Zimmer der Madame Victoire, das die rechte Ecke der Gartenfassade einnimmt; ein entzückender Saal, der ebenfalls darauf wartet, bald restauriert zu werden. 1767 endlich vollendete er durch vier mit Musik-, Gärtnerei- und Fischereiinstrumenten geschmückte Füllungen das Zimmer der Madame Adélaïde, das er schon 1753 mit blumenumrankten Spiegeln und mit einfacher gehaltenen Füllungen schmückte, die von runden mit Blumenvasen verzierten Rahmen eingefaßt sind. In der etwas schwerfälligen Deckenmalerei, in der,

gerade wie in den neueſten Füllungen, das Grüngold neben den matten und glänzenden Tönen des Altgolds Verwendung fand, zeigt ſich eine bei dieſem alten, am Ende ſeiner Laufbahn ſtehenden Dekorateur bis dahin ungekannte Rückſichtnahme auf den modernen Geſchmack und eine Anpaſſung ſeines Stils an die Forderungen desſelben. Vielleicht müſſen wir darin auch den Einfluß ſeines Mitarbeiters und Rivalen Antoine Rouſſeau erkennen, der 1755 von Marigny beauftragt wurde, das Beratungszimmer auszuſtatten, das Gabriel mit Hinzunahme des alten Perückenzimmers ſoeben wieder aufgeführt hatte, und in dem er die Prinzipien der Verberckſchen Kunſt mit kräftigerer Modellierung und mit noch ungekannter Farbenfülle anwandte. Der Karnies dieſes geräumigen Gemachs bewahrt den ſymmetriſchen und robuſten Charakter der Schöpfungen Manſarts, und die einfachen Fenſter- und Spiegelumrahmungen paſſen zu der Zeichnung der Türen, die noch aus der Zeit Ludwigs XIV. ſtammen. An den großen Füllungen der Rückenwand gehen beide Stile vollkommen ineinander über, und der neue Geiſt verbindet ſich harmoniſch mit der alten Pracht. Allegoriſche Triumphe erſcheinen auf Medaillons, die von Waffentrophäen überragt werden; aber es ſind Amoretten, die dieſe feierlichen Handlungen ausführen, und zarte Olivenzweige verbreiten ringsumher eine wohltuende, friedliche Anmut; Coyzevox und die drei Couſtou hätten es nicht ſchöner machen können.

Phot. Pamard.

Abb. 73. Füllung im Zimmer der Madame Adélaïde.

Das Ueberraſchendſte an dem Werk Rouſſeaus ſind die Bäder Ludwigs XV., die 1770 hinter dem Muſikſaal eingerichtet wurden, den der König der Madame Adélaïde kurz vorher wieder weggenommen hatte. Dieſer elegante Raum, der von einer Nebentreppe her recht zweifelhaft beleuchtet wird, gleicht in nichts dem, was wir bisher von der Verſailler Kunſt kennen gelernt haben, von dieſer, man muß ſchon zugeben, etwas offiziellen Kunſt, die nicht frei iſt von monotonen Wiederholungen. Verberckt war ein bewundernswerter Künſtler, aber er hat es nicht verſtanden, ſeine Phantaſie in neue Bahnen zu lenken. Hier grenzt die Plaſtik

der Flachreliefs von Antoine Rousseau an Malerei; diese Wandmedaillons sind reine Genrebilder, auf denen sich in einem Rahmen von blumenumwundenem Schilfrohr ländliche Szenen abspielen; wir sehen da unter heiterem, wolkigem Himmel Männer, Frauen und Kinder, die bald in einem Kahn rudern, bald sich am Ufer eines Flusses tummeln, oder sich im Schwimmen versuchen, oder auch auf

Phot. Pamard.

Abb. 74. Beratungszimmer.

einem Sumpf einer Ente nachjagen. Es spricht aus ihnen volles Verständnis und hohes Empfinden für die Natur. Was gebe es auch Anmutigeres als jene kleinen Landschaften auf Goldgrund, die den längst modern gewordenen chinesischen Gefäßen nachgebildet sind, oder diese Fensterläden, auf denen eine Ente auf einer von Delphinen getragenen Muschel so drollig einen Wasserstrahl in die Luft speit oder diese Fensterwölbungen, an denen ein Schwarm von Eulen und Fledermäusen unter dem nächtlichen wolken- und sternenübersäten Himmel dahinzieht? Die Anwendung

verschiedenfarbiger Goldtöne, die vom Gelb bis ins Braun und Grün spielen, verleiht dieser Fülle von Originalität noch einen ganz besonderen Reiz.

Wie viele andere Zimmer wären noch zu beschreiben in diesem Schloß, in dem von nun an nur die Prunkgemächer Ludwigs XIV. unverändert blieben! Unter den inneren Gemächern gibt es eine Unzahl niedlicher, anheimelnder Zimmer, in denen das Gold und die zarten Lackfirnisse der Wände so schön passen zu den zierlichen Möbeln, den blumengeschmückten kupfernen Kronleuchtern, dem geblümten Meißner- und Sèvresporzellan und den durchwirkten und geblümten Seidenstoffen der Stühle und der Sessel. Die Möbel und die Wände des Schlosses sind noch reicher mit Blumen bedacht, als die ausgedehnten Gärten. Es ist eine recht geschraubte Kunst, eine verschwenderische, kokette Kunst, so recht passend für geschminkte Wangen und verliebte Blicke. Dieser Schmuck war nötig für die Mai-

Phot. Neurdein.

Abb. 75. Kamin im Arbeitszimmer des Königs.

Phot. Pamard.

Abb. 76. Schlafzimmer der Madame du Barry.

räume des Königs, die nacheinander die schöne Wohnung über den Prunksälen und neben den Zimmern, in denen die berüchtigten Soupers stattfanden, inne hatten. Nur der Madame de Pompadour, die das ewige Treppensteigen müde war, wurden im Jahre 1750 im Erdgeschoß geräumige und bequeme Zimmer überlassen, die gleichfalls auf die Nordterrasse hinausgingen. Noch kühner war Madame du Barry, die in den nach dem Marmorhof hinaus liegenden Zimmern Wohnung nahm, deren Mansarden so entzückend geschmückt sind; ihr Schlafzimmer, das zu beiden Seiten eines weißen Kamins in zwei abgerundete Ecken ausläuft (Abb. 76), lag gerade über dem Schlafgemach des Königs.

Maitressen und Höflinge schmeichelten der Bauwut, an der Ludwig XV. nicht weniger krankte als sein großer Vorfahr; die Bestellungen hörten trotz des jämmerlichen Standes der Finanzen nicht auf, obgleich man mit der Bezahlung der Künstler immer mehr ins Hintertreffen geriet. Und doch war, seit Robert de Cotte den Herkulessaal geschaffen hatte, kein auch nur annähernd gleichwertiges Werk unternommen worden; alles Geld wurde für geringfügige Einzelheiten vergeudet. Aber Jacques-Ange Gabriel, der 1742 seinem Vater im Amt eines ersten Architekten des Königs gefolgt war, hatte einen weiten Blick und den Ehrgeiz eines Mansart. Er entschloß sich, dem Schloß den Opernsaal zu geben, der ihm noch fehlte und für den schon Mansart die Pläne festgelegt und die Maurerarbeiten am Ende des nördlichen Flügels begonnen hatte. Es war eine lange und schwierige Arbeit, die mit Unterbrechungen von 1753—1770 dauerte; in diesem

Jahre wurde der Saal gelegentlich der Vermählung des Dauphins eingeweiht. Dieser herrliche Bau, in dem am 1. Oktober 1789 das bekannte Bankett der Gardes du Corps stattgefunden hatte, wurde 1871 für die Sitzungen der Nationalversammlung umgestaltet; 1876—1879 tagte der Senat darin. Er verlor damals gleichzeitig mit dem Deckengemälde, das durch ein großes Fenster ersetzt wurde, die entzückenden Malereien seiner antiken, grünen Marmor nachahmenden Holztäfelungen, die so fein abgestimmt waren auf die blauen Samtüberzüge der Logen und die matte Vergoldung ihrer Geländer, ihrer Konsolen und Kapitelle und ihrer entzückenden Flachreliefs von Pajou und Guibert. Die schauderhafte rote Farbe, mit der der Saal jetzt ausgekleidet ist, kann der Schätzung der Schönheit der Proportionen und dem unerhörten Reichtum der Ausstattung keinen Abbruch tun. Es ist der denkbar schönste Theatersaal, das für Frankreich so oft geforderte Bayreuth; ein Bayreuth dicht bei Paris, in dem man immer noch die Melodien von Lulli, von Rameau und Gluck zu hören glaubt. Das Foyer mit seinen Karyatiden, seinen Bildwerken, den köstlichen Flachreliefs seiner Türen ist nicht minder vortrefflich (Abb. 77). Wer die Kunst Pajous kennen will, muß die Oper zu Versailles gesehen haben.

Abb. 77. Foyer der Oper. Phot. Bourdier.

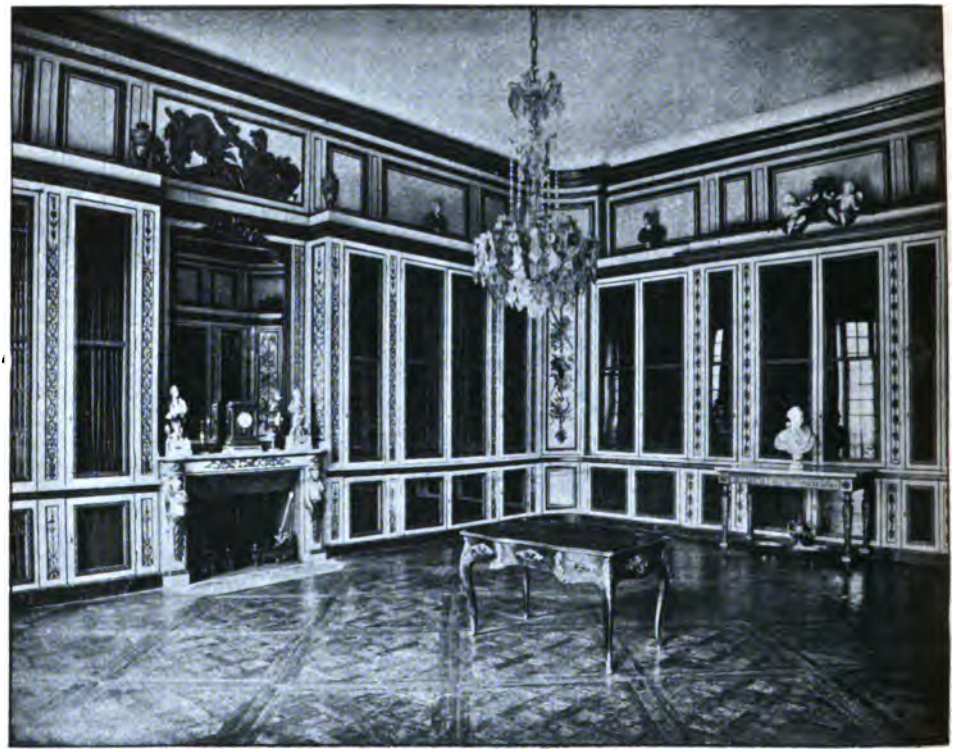
Wenn sich Gabriel mit diesen Innenarbeiten begnügt und sich an den Außenseiten darauf beschränkt hätte, die Werke der früheren Architekten zu restaurieren, dann wäre Versailles das Meisterwerk geblieben, das es beim Tode Ludwigs XIV. war. Aber dieser schreckliche Zerstörer, der soeben eine der schönsten Schöpfungen des 17. Jahrhunderts vernichtet hatte, konnte nichts Geringeres tun, als jene Pläne einer durchgreifenden Erneuerung, die Mansart mehr geträumt als entworfen hatte, auf seine Art, d. h. in neugriechischem Stil wieder aufzunehmen. Die beiden Flügel des Schlosses auf der Hofseite mit ihren Säulenpavillons waren stark beschädigt; das war eine Gelegenheit, um vom König die Genehmigung eines allgemeinen Dekorationsplanes in Uebereinstimmung mit dem der Gartenseite zu

erwirken, der an das neue Arrangement der Place Royale in Paris erinnerte. Das Unternehmen wurde im Jahre 1771 begonnen und dauerte drei Jahre. Als Ludwig XVI. den Thron bestieg, war die schöne Einheit des großen Schlosses zerstört; ein riesiger Flügel mit einer schwerfälligen Kolonnade und einem griechischen Tempelgiebel überragte und erdrückte die armen Gebäude aus rötlichem Ziegelstein. Das Innere dieses Flügels war noch leer; es war nichts darin als ein riesiges Treppengehäuse. Der Pavillon, der auf der linken Seite des Königshofes das Gegenstück zu dem Gabrielschen Flügel bildet, wurde erst unter Napoleon begonnen und von Dufour unter Ludwig XVIII. vollendet.

Ludwig XVI. konnte trotz der Bemühungen seines Baudirektors, des Grafen von Angiviller die großen von Gabriel unvollendet hinterlassenen Pläne nicht zu Ende führen; es fehlte an Geld, und das Schloß blieb verstümmelt. Aber in dem neuen Flügel und an der Stelle, wo Gabriel als Ersatz für die Botschaftertreppe eine neue Treppe aufführen wollte, wurde ein großer Schauspielsaal erbaut, zu dem Hubert Robert und Lagrenée die Malereien lieferten. Die Einrichtungen dieses Saales blieben bis zur Zeit Louis-Philippes erhalten, der sie zerstörte. In den Zimmern wollte der König nichts Wesentliches verändert haben; er ließ sich nur eine ihm besser zusagende Bibliothek im früheren Zimmer der Madame Adélaïde einrichten (Abb. 79). Dieses schöne, einfache und friedliche Zimmer, mit seiner ganz aus wagerechten und senkrechten Linien bestehenden Dekoration, hat nichts mehr vom Stil Louis XV.; es kommt wieder, freilich mit größerer Nüchternheit, auf die Kunstprinzipien Ludwigs XIV. zurück. Von nun an war die Zusammenstellung von Weiß und Gold die Regel; das einzige Zugeständnis bestand in der Abwechselung der Goldtöne. Der Kamin aus schneeweißem Marmor, der an seiner von jugendlichen Karyatiden getragenen Oberschwelle eine Verzierung aus vergoldetem Laubwerk trägt, paßt vorzüglich zu den sehr flachen Reliefs über den Spiegeln und zu den Feldern oben an den vier Ecken, auf denen

Phot. Neurdein.

Abb. 78. Ludwig XVI., von Duplessis.



Phot. Neurdein.

Abb. 79. Bibliothek Ludwigs XVI.

die Attribute der Muſen, umgeben von wunderbar fein ziſelierten Blumen und Blättern zu ſehen ſind. Man könnte wohl kaum eine paſſendere Ausſtattung erſinnen für eine ernſte Stätte des Gedankens; das Buch bildet hier überall das Hauptmotiv, ſogar an den Scheiben der mit Bücherrücken austapezierten blinden Türen. Die Söhne Antoine Rouſſeaus, die 1774 die Glasſchränke für dieſe Bibliothek ſchnitzten, waren vier Jahre lang mit ihrem Vater an den Gemächern der Marie-Antoinette beſchäftigt. Die junge Gemahlin des Dauphins, der Ludwig XV. außer dem großen Zimmer die Wohnung der Maria Leszczynska überlaſſen hatte, ließ dieſe Räume ſogleich nach ihren Wünſchen umgeſtalten. Nachdem ſie Königin geworden war und nach Gabriels Rücktritt 1775 den Lothringer Richard Mique zum Intendanten und Oberaufſeher ihrer Bauten ernannt hatte, beſchleunigte ſie noch all dieſe kleinen Arbeiten.

Die Zimmer der Königin (Cabinets de la Reine) ſind nicht zu verwechſeln mit ihrer Privatwohnung, einer Reihe von Zimmern im Erdgeſchoß des Schloſſes, zwiſchen dem Marmorhof und der Terraſſe. Madame Sophie hatte ſie lange Zeit bewohnt, und erſt nach dem am 3. März 1782 plötzlich erfolgten Tode dieſer Prinzeſſin ließ Marie-Antoinette ſie zu ihrem Gebrauch herrichten. Hier fand ſie eine freundliche, geräumige, ſonnige Wohnung und all den Komfort, den ſie in den Zimmern mit der bloßen Ausſicht auf den düſteren, trübſeligen Dauphinhof entbehrt hatte. Von dieſer Privatwohnung mit ihren vielen komplizierten Zwiſchen-

geschossen ist fast nichts erhalten geblieben und auch alle Verzierungen sind zugrunde gegangen, mit Ausnahme von einigen äußerst eleganten Fensterläden, die an den Fenstern der unteren Galerie verblieben sind.

Die hübsche Bibliothek in den Zimmern ist ganz in gelben und grünen Goldtönen gehalten, an den Schubladen sind zweiköpfige Adler sehr geschickt als Griffe angebracht. Sie wurde im Jahre 1772 eingerichtet und 1781 umgebaut. Was den entzückenden kleinen Saal mit den abgestumpften Ecken, die Méridienne, anlangt, so soll er den Dokumenten nach um dieselbe Zeit vollendet worden sein; aber man möchte doch die Täfelungen für älter halten und nach dem Sujet annehmen, daß sie für die Dauphine bestimmt waren. Die Arbeit an diesen Täfelungen erreicht das höchste Maß der Vollendung. Die ganz regelmäßig angeordneten Rosengirlanden stehen in nichts den Kupferbeschlägen nach, mit denen ein Riesener oder ein Gouthière ihre schönsten Möbel ausstatteten: allein wir

Phot. Neurdein.

Abb. 80. Marie-Antoinette und ihre Kinder, von Madame Vigée-Lebrun (1787).

Phot. Neurdein.

Abb. 81. Großes Kabinett der Marie-Antoinette.

brauchen gar nicht so weit auszugreifen, es genügt schon, wenn wir sie mit den ebenso vortrefflich ausgeführten Kupferbeschlägen vergleichen, die an den Spiegeln ohne Belag der beiden Türen angebracht sind, mit diesen Blättern und Rosenknospen, neben denen ein Delphin und ein von Pfeilen durchbohrtes Herz als Sinnbilder der jungen Gatten zu sehen sind.

Marie-Antoinette hatte als Dauphine selbst auf ihr inständiges Bitten hin nicht erreichen können, daß man ihr das große Schlafgemach neu herrichten ließ; wenn Gabriel sich einmal vorgenommen hatte zu erhalten statt zu zerstören, dann setzte er sein Vorhaben auch durch. Die ganz wenig veränderte Decke wurde neu vergoldet und Antoine Rousseau stattete sie mit ziemlich schwerfälligen Stuckarbeiten aus, mit dem österreichischen Adler und Sphinxen, mit Tauben und Delphinen auf den Wappen von Frankreich und Navarra. Hinter der feierlichen Balustrade wölbt sich ein mit Goldflitter besetzter Brokatbaldachin über dem kostbaren Bett und links in der Ecke öffnet sich immer noch die Geheimtüre, durch die die Königin in ihre Privatgemächer gelangte, in die Bibliothek, das Badezimmer, den Salon, in den sie sich trotz seiner Aussicht auf den trübseligen kleinen Hof gerne zurückzog, wenn sie nicht in ihr geliebtes, freundliches Trianon flüchten konnte.

Das letzte und schönste Zimmer dieser Privatwohnung, das Große Kabinett (Abb. 81), wurde 1783 von den Gebrüdern Rousseau ganz neu ausgestattet.

Aehnlich wie in der Méridienne überwölbt eine Nische ein Sofa; sie ist mit Spiegeln ausgekleidet, die die hohen federbesteckten Frisuren der Damen überallhin zurückstrahlen. Die vergoldeten Reliefs an den Täfelungen sind so genau gearbeitet, wie ziseliertes Metall. Auf diesen schlanken Füllungen sitzen geflügelte Sphinxe mit Frauenköpfen paarweise neben rauchenden Dreifüßen, während ganz oben große Medaillons mit dem Namenszug der Königin Parfümvasen tragen. Weitere schmale Felder, auf denen sich Amor mit verbundenen Augen auf einer Blumenschaukel wiegt, beleben am Fuß des Täfelwerks das vornehme ruhige Aussehen der Füllungen (Abb. 83). Der Empirestil und die Verzierung der Möbel von Jacob zeigen sich da nicht im Keim, sondern bereits in vollster Entfaltung; man darf nicht vergessen, daß kurz vorher Pompeji und Herkulanum wieder entdeckt worden waren, und daß der große Piranesi seine ersten Ornamente nach antiken Vorbildern veröffentlicht hatte. Die regelmäßigen Bronzen auf dem schönen, von klassischen Frauenköpfen getragenen Kamin aus rotem Marmor entsprechen den reinen Linien der Täfelung; und der hübsche Kronleuchter sowie die zierlichen Möbel geben diesem Salon, in dem Pajou in einer anmutigen Biskuitbüste das Lächeln der Königin festgehalten hat, einen intimen Reiz.

Phot. Neurdein.

Abb. 82. Füllung im Kabinett hinter dem Schlafzimmer Ludwigs XVI.

In demselben klassischen Geschmack und mit der gleichen Anordnung von schmalen und breiten, rechteckig eingerahmten Füllungen ist das Zimmer gehalten, das die Gebrüder Rousseau kurz vor Ausbruch der Revolution hinter dem Schlafzimmer des Königs vollendet haben. Links vom Alkoven führt eine geheime Tür in dieses kleine Gemach, in dem sich Geist und eine unendliche Fülle von Abwechselung in den Motiven mit einer wunderbaren Technik verbinden. Jede dieser großen Füllungen, die oben und unten durch zwei Querfelder ergänzt werden, versinnbildlicht eines der verschiedenen dem König unterstellten Ministerien: Ackerbau, Finanzen, Krieg, Marine, Künste und Wissenschaften (Abb. 82). Es wäre nicht möglich zu schildern, wieviel Schwung die genialen Bildhauer hier selbst in die

geringſten Einzelheiten gelegt haben; die Bronzen an dem Kamin, all die Blumenranken und das Blattwerk, die Löwenköpfe und die Schlangen, die als Beſchläge dienen, ſtellen wie die Täfelungen die herrlichſten Modelle einer Kunſt dar, die jetzt von den Feſſeln des Altertums freigeworden war und an die beſte franzöſiſche Tradition anknüpfte.

Das iſt die letzte Blüte und das letzte Lächeln der Verſailler Kunſt. Von dieſem Zimmer aus konnte Ludwig XVI. über den Balkon des Hirſchhofs unbemerkt in ſeine unter dem Dach verborgene Schmiede gelangen, und durch den ſchmalen, langen Korridor, die Paſſage du Roi, die er 1775 für die Zimmer des Zwiſchengeſchoſſes hatte einrichten laſſen, konnte er auch die Gemächer der Marie-Antoinette erreichen. Von dieſem Zimmer aus eilte er am Morgen des 6. Oktober zu der Königin, die von den wütenden Horden bedroht war, die das Schloß erſtürmt hatten. Aber Marie-Antoinette war ſchon durch die geheime Tür entflohen; ſie hatte bereits den Oeil-de-Boeuf, das Paradezimmer und das Beratungszimmer durcheilt und hörte, ihre beiden Kinder in die Arme ſchließend, die Todesrufe, die vom Hof aus zu ihren Fenſtern drangen.

Phot. Pamard.

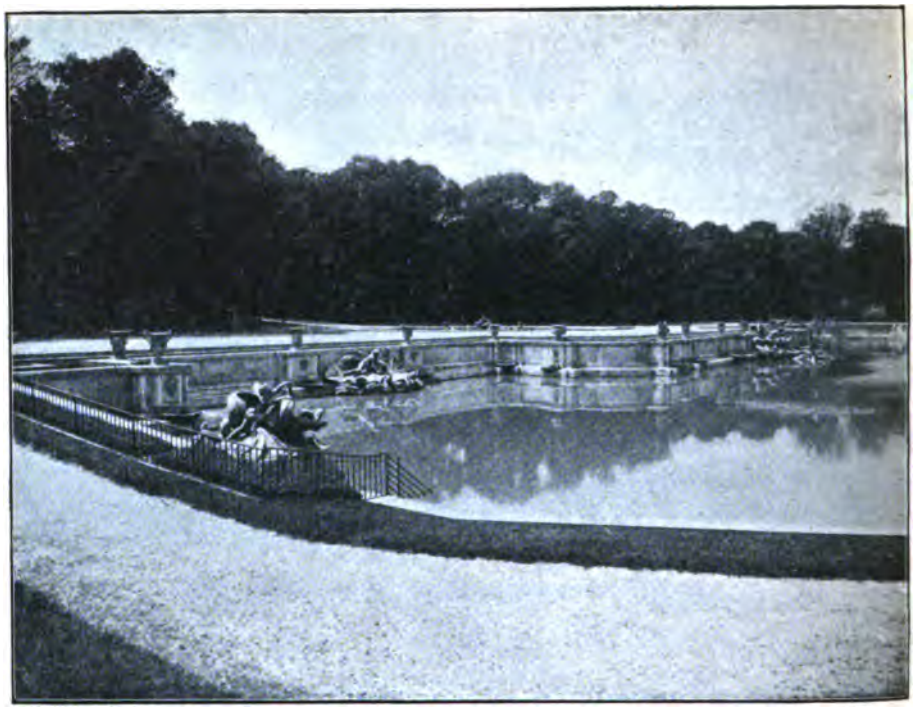
Abb. 83. Füllung im Großen Kabinett der Marie-Antoinette.

Phot. Neurdein.

Abb. 84. Klein-Trianon, vom Französischen Garten gesehen.

VI. Die Gärten im 18. Jahrhundert und Klein-Trianon.

Am Vorabend jenes Tages, an dem der Pariser Pöbel nach Versailles kam, um „den Bäcker, die Bäckerin und den kleinen Bäckerburschen" zu holen, befand sich die Königin allein in ihrem Garten zu Trianon. Der große Park Ludwigs XIV. hatte im Laufe eines Jahrhunderts große Umgestaltungen erfahren; er war langsam verfallen. Die vielfachen Wiederherstellungsarbeiten und die Neubeholzungen hatten seinen Buchenhecken und seinen Wasserkünsten die Pracht nicht wiedergeben können, die ihr Schöpfer für sie gefordert hatte. Eine durchaus menschenfreundliche und wohlwollende Bestimmung, die der König im Jahre 1704 erlassen hatte, war eine der ersten Ursachen dieses Verfalls. Da der König, wie Dangeau sagt, wünschte, „daß alle Gärten und Brunnen dem Volke gehörten", ließ er die sämtlichen Gitter um die Gebüsche wegnehmen. Wenn man nach den Beschädigungen schließt, die heute noch trotz aller Achtsamkeit der Hüter nicht verhindert werden können, dann kann man sich ein Bild davon machen, wie der Garten unter dieser Bestimmung litt. Entwendung und Verstümmelung der Bleiverzierungen, Beschädigungen und Schändungen der Marmorgruppen durch Inschriften mußten sich diese herrlichen Gärten gefallen lassen, um die sich der greise König nicht mehr viel kümmerte, weil er von den unaufhörlichen Arbeiten in Marly in Anspruch genommen wurde. Dann kam der schreckliche Winter von 1709, der die schönsten Bäume zugrunde richtete und den Gärten ebenfalls in beklagenswerter Weise zusetzte. Das Jahr 1715 brachte die Landestrauer, und Versailles wurde verödet. Die Gärtner sowie die kleine Kolonie der Gondoliere blieben



Phot. Hamard.

Abb. 85. Das Neptunbecken.

trotzdem dort; im Jahre 1717 wurde Peter der Große in einer Gondel von Trianon zur Menagerie geleitet. Uebrigens waren gerade in dieſem Jahre die venezianiſchen Matroſen aus Sparſamkeitsgründen entlaſſen worden. In den erſten Jahren ſeines Aufenthaltes in Verſailles kam es zuweilen vor, daß Ludwig XV., wie ſein Vorfahr, Gondelfahrten auf dem Kanal unternahm; aber man fand keinen Geſchmack mehr an ſolchen prunkvollen Vergnügungen.

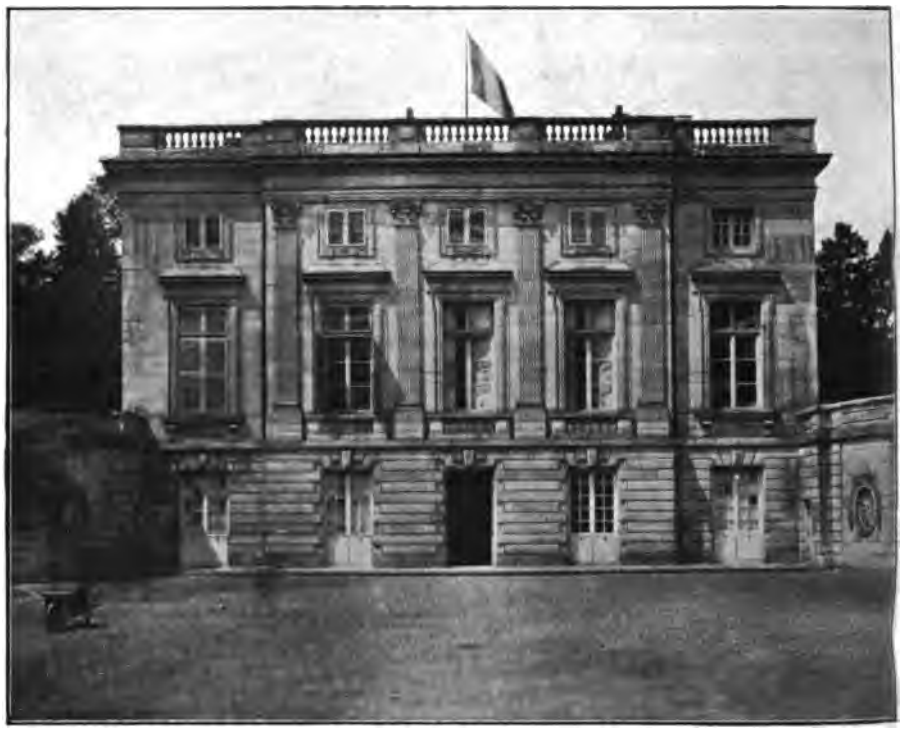
Während im Innern des Schloſſes die Ausſchmückung des Herkulesſaales, des letzten herrlichen Denkmals der Kunſt Ludwigs XIV. im Verſailles Ludwigs XV. vollendet wurde, wurde das rieſige Neptunbecken (Baſſin de Neptune, Abb. 85) mit Figuren und Gruppen ausgeſtattet, mit denen ſchon Manſart die Ufer hatte beleben wollen; unter den Händen der vortrefflichen Meiſter der neuen Kunſt erhielten ſie eine bis dahin ungekannte Fülle von Leben und Schönheit. Die Arbeiten wurden im Jahre 1733 wieder aufgenommen. Die ſteinernen Eiszapfen und die verſchiedenen Ornamente an der langgezogenen Mauer ſind von Verberckt und Legoupil, denen Senelle und Hardy folgten; die großen Bleigruppen jedoch, die 1739—1740 aufgeſtellt wurden, ſind Werke von Bouchardon, Jean-Baptiſte Lemoine und Lambert-Sigisbert Adam. Am 14. Auguſt 1741 ſpielten die Waſſer dieſes Beckens ſo wie wir ſie heute noch ſehen zum erſten Male vor den Augen des Königs.

Die zweiundzwanzig Bleivaſen auf dem oberſten Geſimſe und die an der Mauer angebrachten Fratzen hat Girardin vor 1685 modelliert; ſie zeigen noch

immer trotz des Verlustes ihrer Vergoldung eine außerordentliche Reichhaltigkeit und Pracht. Weiter unten, am untersten Rande der Mauer, stehen drei allegorische Gruppen. Die mittlere ist eine Verherrlichung des Neptun und der Amphitrite, die Adam nach den Regeln und man möchte sagen nach den Entwürfen jener Seestücke ausgeführt hat, die früher für die Becken der Großen Terrasse erdacht worden waren. Der Gott und die Göttin sitzen, jener mit dem Dreizack, diese mit dem Zepter, auf dem Rande einer mächtigen Muschel, über die das Haupt eines geflügelten Drachen hinausragt. Tritonen und eine Najade geben ihnen das Geleite, und Delphine schwimmen vor ihnen her. Die etwas dürftig und banal ausgefallenen Figuren kommen denen der anderen Gruppen bei weitem nicht gleich. Rechts hat Lemoine den alten Ozean dargestellt, der die übereinandergeschlagenen Beine gegen den mächtigen, schuppenbedeckten Leib eines Schwertfisches stemmt; zu seinen Füßen kriecht eine riesige Krabbe, die eine Seeschlange verschlingt; in der Nähe entsteigt ein Seehund brüllend dem Schilfrohr. In der Gruppe links lehnt sich ein von Bouchardon modellierter junger bartloser Proteus an einen monströsen Fisch, der sich in einem weitausladenden Becken mühsam fortschleppt, und aus dessen Krümmungen man erstaunte Köpfe von Delphinen und Seehunden herausschauen sieht. Alles das ist so leicht, so geschmeidig, so flüssig gearbeitet, wie man es in der französischen Kunst noch gar nicht gewohnt war. Aber der Höhepunkt dieser großzügigen Dekorationskunst ist erreicht in den beiden Gruppen von Bouchardon, die auf einer Art Vorgebirge stehen, das sich auf den beiden vorspringenden Enden der langen steinernen Einfassung erhebt. Auf etwas chinesisch aussehenden Drachen mit breiten Ruderfüßen und mit dem sich windenden, äußerst

Phot. Barbichon.

Abb. 86. Drache von Bouchardon. Neptunbecken.



Phot. Lévy.

Abb. 87. Klein-Trianon, von der Hofſeite geſehen.

gefällig gekrümmten Schwanz reiten pausbäckige Amoretten mit lebhaften, treuherzigen Köpfchen und hübſchen in den Nacken geſtrichenen Locken; ſie ſind ein wahres Wunder an Geiſt und von geradezu unwiderſtehlicher Anziehungskraft (Abb. 86). Was für ein herrlicher Stoff iſt doch das Blei in den Händen ſolcher Meiſter!

Wieder gerieten die Gärten in Vergeſſenheit; die alten Buchenhecken dienten den ſchlimmſten Miſſetätern als Schlupfwinkel; in den Gebüſchen kam es zu Mord und Diebſtahl. Aber der König, ganz ſeinem Vergnügen hingegeben, hatte nur noch Sinn für Trianon. Dort fand er die Abgeſchiedenheit, die er wünſchte, und als das Verhältnis zu Madame de Pompadour dauernd geworden war, kam er häufig dorthin, um ſich ſeine ewige Langeweile zu vertreiben. Die Vorliebe der Marquiſe für ländlichen Zeitvertreib machte ſich, wie in der Ermitage, in Bellevue, in Compiègne und in Fontainebleau, auch in Trianon bemerkbar. In den Dachzimmern des Schloſſes hatte der König bereits einen ganzen Geflügelhof mit Tauben und Hühnern; Gabriel baute ihm 1749—50 in Trianon eine „kleine Menagerie", d. h. eine Meierei, die eine Molkerei, einen Kuhſtall und einen Schafſtall umfaßte, deren Gebäude man heutzutage noch, etwas moderniſiert allerdings, unterhalb des großen Kleeblattbeckens (Baſſin du Trèfle), des im 17. Jahrhundert zur Speiſung der Brunnen von Trianon gegrabenen Reſervoirs, ſehen kann. Vor der Molkerei umrahmte eine zierliche Terraſſe mit vier Becken, mit Raſen-

und Blumenbeeten, Laubgängen und ungekünstelten Gebüschen einen runden Pavillon und vier Zimmer, deren vergoldetes Getäfel und Marmormosaikboden kürzlich auf das peinlichste erneuert worden sind. Dieser „Gesellschafts- und Spielsaal" mit seinen Halbsäulen und seinem von Gold strotzenden Fries, auf dem in Stuckfeldern die Vögel des königlichen Hühnerhofs sich tummeln, ist auf das geschmackvollste ausgedacht. Es gab außerdem noch einen sehr eleganten, mit Galerien aus Gitterwerk ausgestatteten „Salon Frais", der als Speisesaal diente; während der Revolution ist er verschwunden.

Das war der Schauplatz der ländlichen Vergnügungen der Madame de Pompadour, dieser Operettenschäferin, die vor Marie-Antoinette den mit Bändern geschmückten Hirtenstab und die Milcheimer trug. Der König, den der Gartenbau mehr interessierte als die Schafzucht, machte seinerseits neue Versuche. In der Nähe des Eingangs von Klein-Trianon stehen noch einige Zedern vom Libanon und einige fremdländische Pinien als die wenigen Ueberreste des botanischen Gartens Ludwigs XV.

Dieses hübsche, so blühende und lebendige Besitztum lud zu dauernder Bewohnung ein, und Ludwig XV. entschloß sich darum, im Jahre 1759 ein kleines Schloß dort aufbauen zu lassen. Die von Gabriel entworfenen Pläne zu diesem Bau fanden auch den Beifall der Madame de Pompadour, und nach Ablauf von zwei Jahren (1762—64) war Klein-Trianon fertig. Zu seiner inneren Ausschmückung und Möblierung brauchte man drei bis vier Jahre; 1768 endlich war das ganze Werk mit einem Kostenaufwand von etwas mehr als siebenhunderttausend Pfund vollendet. Es ist ein viereckiges Haus, das über dem einzigen Stockwerk eine Attika hat, die ein flaches italienisches Dach mit einer Balustrade krönt. Die eine Fassade sieht nach dem Französischen Garten, der das Schlößchen von Groß-Trianon trennt (Abb. 84); davor liegt eine Terrasse, von der aus Trep-

Phot. Neurdein.

Abb. 88. Treppengeländer in Klein-Trianon.

pen auf einen Perron führen, auf dem sich vier gerieste Säulen erheben, die einen Vorsprung des Gesimses tragen. Die zweite Fassade geht auf einen Hof, der durch ein Gitter abgeschlossen ist; da auf dieser Seite der Boden viel tiefer liegt, besitzt das Schlößchen hier ein Erdgeschoß, und an Stelle der Säulen trennen flach heraustretende Pfeiler die fünf Fenster (Abb. 87). Da gibt es keine unnützen Verzierungen, keine Fratzen und Trophäen; die ganze Schönheit des kleinen Gebäudes liegt in der reinen Harmonie seiner geraden Linien, in den Proportionen seiner Fensteröffnungen und des flachen Bandgesimses. Es ist romanische Renaissancearchitektur, übersetzt von einem Schüler Mansarts.

Wenn man vom Hof her eintritt, fällt in dem ganz aus weißem, lichtem Stein hergestellten Vestibül ein entzückendes, aus ziseliertem, vergoldetem Eisen hergestelltes Geländer einer Treppe auf, die im ersten Stockwerk einen Balkon bildet (Abb. 88). An der Rückwand sind Fenster zur Beleuchtung der inneren Nebenausgänge angebracht; sie liegen den Fenstern der Fassade gegenüber, deren lebhaftes Licht sie zurückstrahlen; große Eichenlaubgirlanden beleben die Einfachheit der übrigen Wände. Die Wohnräume umfassen im ersten Stock ein Vorzimmer, einen Speisesaal, einen kleinen Eckſaal und einen großen Saal; neben dem Arbeitszimmer des Königs, das auf den botanischen Garten hinausſieht, liegt ein kleines Zimmer und eine Bibliothek. Im Zwischengeschoß und in der zweiten Etage liegen die Schlafzimmer, im Erdgeschoß der Billardsaal, der Saal für die Leibwache und die Diensträume. Eine der größten Sehenswürdigkeiten des neuen Palastes war der von einem Künstler namens Loriot erfundene Mechanismus für den Speisesaal: auf ein Zeichen öffnete sich der Boden und ein beweglicher Tisch oder vielmehr das Mittelstück des Tisches, um den man saß, versank und kam mit den Speisen und Getränken wieder herauf; eine Rose aus Metall entfaltete ihre Blätter, um den leer gewordenen Raum auszufüllen. Man kann sich leicht vorstellen, daß die galanten Soupers und die intimen Feste etwas ungemein Geheimnisvolles gehabt haben müssen in diesen Räumen mit der feinen Vertäfelung, deren weiße, vergoldete Reliefs sich von einem Hintergrund von zartestem Meergrün abhoben. Supraporten von Pater, Natoire und Lépicié belebten diese feindekorierten Wände mit ihren geistvollen Figuren und ihren sattfarbigen Landschaften. Diese entzückenden Täfelungen, die Louis-Philippe mit grauer Leimfarbe hat anstreichen lassen und die dadurch heute so schwerfällig aussehen, sind das Werk eines wenig bekannten Künstlers namens Guibert, eines Schwagers des Malers Vernet. Zweifellos hat Gabriel die Hauptlinien dieser Dekoration, die Gesimse an den Decken und die ganz von der Antike durchdrungenen Türeinfassungen entworfen; allein die Ehre, die Füllungen mit so abwechselungsreichen und persönlichen Motiven verschönt zu haben, gebührt Guibert. Alles erinnert da an die Gärten von Trianon: im Speisesaal füllen die verschiedensten Früchte große Schalen; im großen Saal umrahmen Lorbeer- und Eichenkränze Lilienzweige; im Arbeitszimmer des Königs, das später das Schlafzimmer der Marie-Antoinette wurde, sehen wir Sträuße von Rosen, Mohn, Ranunkeln, Astern neben Feldblumen, Winden, Klatschrosen von außerordentlicher Anmut und Einfachheit.

Dieser Palast, den sich Madame de Pompadour ausgedacht hatte, wurde von

Phot. Pamard.

Abb. 89. Schlafzimmer der Marie-Antoinette in Klein-Trianon.

Madame du Barry eingeweiht; aber als Ludwig XVI. ihn ganz kurz nach dem Tode Ludwigs XV. der Königin übergeben hatte, da schien die Gegenwart dieser liebenswürdigen Herrscherin alle peinlichen und unreinen Erinnerungen verscheucht zu haben, und Klein-Trianon war von nun an für alle Besucher nur noch der Lieblingsaufenthalt der Marie-Antoinette. Sie scheint uns überall entgegenzutreten, und doch ist nur ein einziges kleines Zimmer, ein Boudoir, für sie neuausgestattet worden, und zwar wahrscheinlich von einem der Brüder Rousseau, im Stil der Méridienne in Versailles. Ihr Schlafzimmer, das ehemalige Arbeitszimmer Ludwigs XV., hat glücklicherweise die Täfelungen von Guibert mit ihrem frischen Feldblumenflor behalten (Abb. 89). Das nicht ganz dazu passende, aber stellenweise so außerordentlich hübsche Mobiliar, das Napoleon I., Louis-Philippe und die Kaiserin Eugenie dort nach und nach gesammelt haben, das Bett, die Stühle und Sessel, die Kommode und die Bibliothek, die Tische und Leuchtertischchen, die Uhren, die Armleuchter und sogar der herrliche Kronleuchter im Vestibül, kurz alles in diesem kleinen Palast ruft ein frommes Andenken an die Königin wach, alles erzählt von ihrer lieblichen Anmut und ihrer Güte.

Es war vorauszusehen, daß von nun an eine allgewaltige, mehr denn je an Trianon gefesselte Phantasie zum Schaden der Gärten von Versailles sich um die Verschönerung des kleinen Schlosses bemühen würde. Diese Gärten schienen dem Untergang geweiht zu sein; ihre von Schlamm erfüllten Brunnen verbreiteten einen ungesunden Geruch, und die vertrockneten Buchenhecken hatten ihre ehemalige

Phot. Neurdein.

Abb. 90. Die Gärten von Versailles im Jahre 1775. Gemälde von Hubert Robert.

Majestät eingebüßt. Aber gerade zu dieser Zeit wurde der Beschluß gefaßt zu der großen Umgestaltung, durch die die Herrlichkeiten geschaffen wurden, die wir heute noch genießen. Der allgemeine Wiederherstellungsplan des Schlosses, der dem Grafen von Angiviller von Ludwig XV. bewilligt wurde, bedingte zweifellos eine Umänderung des Parks. Die Arbeiten am Schloß, die erst angefangen und dann unterbrochen wurden, konnten, wie wir sahen, das große Werk von Le Vau und Mansart nur unwiderruflich entstellen; in den Gärten aber wurde ein glänzendes Resultat erzielt. Die Mode war den großen symmetrischen Linien, den geraden endlosen Alleen, der gelehrten Laubwerkbaukunst abhold geworden; die empfindsamer gewordenen Gemüter wandten sich der Natur zu. Am 20. November 1774 wurde der Verkauf aller Hochwaldstämme, sowie der Allee- und Zierbäume und des Niederholzes aus den Gärten von Versailles und Trianon ausgeboten. Ende Dezember begann man mit dem Fällen der alten Bäume; Hubert Robert hat die Erinnerung daran in zwei seiner besten Bilder mit malerischer Wahrhaftigkeit festgehalten (Abb. 90 u. 91). Im Frühjahr 1776 begann Lemoine, der Gärtner des Parks, die Neubepflanzung. Der Plan von Le Nôtre wurde beibehalten; aber statt der allzu hohen steifen Buchenhecken wurden die Gebüsche nur noch mit Hecken umgeben, und man besetzte die Alleen zu beiden Seiten mit Linden, Ulmen und Weißbuchen und legte dadurch den Grund zu jenen tiefen Laubgängen, die mit den Jahren der Stolz und das Entzücken von Versailles geworden sind. Um das Latonabecken herum blieben die starren, düsteren, künstlich beschnittenen Taxusbäume Ludwigs XV. stehen; aber an den Abhängen von der Springbrunnenterrasse nach dem Schweizerteich und dem Neptunbecken erhoben jetzt Kastanienbäume ihre mächtigen Mauern, durch die die Strahlen der

untergehenden Sonne glänzende Lichtbilder warfen. Aus dem Dauphingebüsch und dem Girandolegebüsch wurde das Kastanienkreuzgehölz: an die Stelle des 1775 zerstörten Labyrinths trat das Gebüsch der Königin, und 1778 entwarf Hubert Robert da, wo früher der alte Marais stand, das sinnreiche Arrangement des Apollobades. Es ist dies ein vollständiger englischer Garten mit einem Felsen aus Mauerwerk, einer Grotte, unter der der Apollo bei Thetis von Girardon steht, einem kleinen See, einem immergrünen Rasen und einer dichten Gruppe harmonisch angeordneter Bäume (Abb. 92); aber wo blieben die glitzernden, sprudelnden Wasser, die Rousseau in seiner Nouvelle Heloïse verlangte?

Die Königin wollte schönere Anlagen für ihr hübsches Trianon haben. Sie wandte sich zunächst an den Gärtner Antoine Richard, der in England gewesen war und ihr schleunigst einen Plan entwarf, in dem nichts fehlte, nicht einmal die chinesischen Zierstücke, ohne die man die Natur nicht genießen zu können schien: ein Flüßchen schlängelte sich lässig durch fette Wiesen hindurch und an Kiosken, Pagoden, Vogelkäfigen, einem Theater und einem Dianatempel vorbei. Dieser Plan gefiel nicht, aber ein anderer, von dem Grafen von Caraman verfaßter Plan wurde angenommen und seine Ausführung fast unverzüglich durch den Architekten Mique begonnen und 1777 vollendet. Auf diesem Plan waren die glücklichsten Ausblicke um Trianon herum vorgesehen. Die Wiesen, die Hügel, der See und der unentbehrliche Fluß gewannen durch den Belvédère, das Theater und den nicht minder unentbehrlichen Tempel an Ansehen. Modelle von allen diesen Dekorationsstücken wurden vor dem Hof ausgestellt und von ihm genehmigt. Der Amortempel, der 1778 von dem Bildhauer Deschamps errichtet wurde, besteht

Phot. Neurdein.

Abb. 91. Die Gärten von Versailles im Jahre 1775. Gemälde von Hubert Robert.

aus einer Rotunde mit zwölf korinthiſchen Säulen aus weißem Marmor, die eine niedrige Kuppel in römiſchem Stil tragen; mitten in dieſer Rotunde ſteht auf einem eleganten Sockel die Statue eines jungen Amors, der ſich einen Bogen aus der Keule des Herkules ſchneidet; die von Bouchardon im Jahre 1746 geſchaffene Statue iſt in den Louvre geſchafft und durch eine Kopie erſetzt worden (Abb. 93). Das Theater, das erſt in der Galerie von Groß-Trianon und dann in der Orangerie neben einem chineſiſchen Karuſſell untergebracht war, wurde 1778 und 1779 nach dem Plan von Mique ſelbſtändig aufgebaut. Von außen iſt es ein ganz beſcheidenes Gebäude, das hinter den Buchenhecken des franzöſiſchen Gartens verſteckt und etwas tiefer gelegen iſt als die Anhöhe, auf der ſich der Belvédère erhebt. Aber ſeiner Innenausſtattung nach iſt es eines der herrlichſten Kleinode der Kunſt Ludwigs XVI. Der kleine Saal in der Form eines ziemlich ſchlanken Hufeiſens birgt zwei Tribünen unter ſeiner von zwölf runden Fenſtern durchbrochenen Wölbung. Amoretten ſitzen auf dem Fries und halten Blumengirlanden; weibliche Karyatiden tragen den Bühnenvorhang, über dem zwei Muſen ſich an ein Wappen mit dem Namenszug der Königin anlehnen; auf der Vorbühne endlich ſieht man Nymphen, die Füllhörner mit Blumen und Früchten tragen. Alle dieſe in zwei Goldtönen vergoldeten Skulpturen aus Papiermaſſe und aus Stuck harmonieren mit den feinen Täfelungen aus bemalter violettfarbener Breccie oder milchweißem Marmor, die früher durch den herrlichen blauen Ton der Moiréſtoffe, der Samte und der ſchweren Seide aus Tours, mit denen die Logen und das Parterre ausgekleidet waren, noch gehoben wurden. In dieſen Räumen wirkte die Königin ſelbſt vor einem auserwählten Publikum in den Luſtſpielen von Sedaine, von

Abb. 92. Das Apollobad. Phot. Neurdein.

Phot. Neurdein.

Abb. 93. Der Amortempel.

Monsigny und van Favart mit, und am 19. August 1785 spielte sie in Gegenwart von Beaumarchais die Rolle der Rosina im Barbier von Sevilla.

Der Belvédère wurde erst 1781 fertig. Es ist ein achteckiger Pavillon, mit vier Türen und vier Fenstern, über denen Flachreliefs, die die verschiedenen Jahreszeiten darstellen, angebracht sind. Das Innere ist mit sehr feinen Stuckarbeiten ausgestattet und in außerordentlich zartem Crêmeton gehalten; es wurde von dem Maler Le Riche mit hübschen Arabesken und Figürchen im Geschmack der Dekoration der Villa Madame in Rom oder der Loggien von Raffael geschmückt. In der Nähe dieses Sommersaales lagen am Abhange des rasen- und blumenbedeckten Felsens, der sich in dem ruhigen Wasser des Sees spiegelt, vier Sphinxgruppen; ein kleiner Wasserfall quoll aus dem Felsen, und seltene Bäume und duftendes Buschwerk umrahmten Miques künstliche Perspektiven. Es war eine ideale Theaterdekoration, die bald, in den Jahren 1783—1786, noch durch das Vorwerk ergänzt wurde, das sich über ein großes Terrain erstreckte, das den Park von Neutrianon nach dem Tor Saint-Antoine zu fortsetzte.

Schon der Prinz von Condé hatte sich in Chantilly ländliche Häuser bauen lassen, die so gut zu den Verkleidungen stimmten, in die der blasierte, des Hoflebens überdrüssige Adel vernarrt war. Die Bauernstücke à la Diderot und Greuze entsprachen so recht diesen frivolen Gemütern, denen die kraftvollen Schönheiten, die ein Jean-Jacques Rousseau geahnt hatte, noch unverständlich blieben; allein durch Feenstücke und Spiel hindurch bahnte man sich doch allmählich den Weg dahin.

Phot. Neurdein.

Abb. 94. Vorwerk von Trianon. Das Haus der Königin.

Als Bernardin de Saint-Pierre 1784 seine Études de la Nature schrieb, träumte man am französischen Hof nur noch von Hütten und Mühlen; auf den Wiesen sah man nichts als Lämmer mit zartfarbenen Bändern, vom Wolf keine Spur. Sogar der König, dieser leidenschaftliche Jäger, der für Possen so wenig empfänglich war, hatte auf der großen Terrasse von Versailles vor den Fenstern der Wohnung des Dauphins eine Art Küchengarten graben lassen, in dem er sich mit seinem Sohne in der Gartenarbeit übte. Marie-Antoinette hatte es nicht auf so ernste Beschäftigung abgesehen; sie war glücklich, daß ihr Vorwerk zu Trianon das zu Chantilly an Eleganz übertraf. Die bei den mehrfachen Erneuerungen treu beibehaltene Anordnung ist außerordentlich anziehend und anmutig. Ein See mit geschlängelten Ufern, von rasenbedeckten Abhängen umgeben, spiegelt die Balustraden des Hauses der Königin (Abb. 94), das durch eine Holzgalerie mit dem Billardhaus verbunden ist. Die Mauern bestehen aus künstlich alt gemachten Steinen und Ziegeln und wurmstichigen Balken; darüber thront ein Strohdach, und eine außen angebrachte Treppe führt in das Innere; diese ganze gekünstelte Aermlichkeit ist überwuchert von Kletterrosen und wildem Wein. Ganz in der Nähe hört man das Geklapper einer kleinen Mühle; hinter dem Haus sind ein Boudoir und einige Dienstgebäude versteckt. Etwas entfernter, hinter einer ländlichen Brücke, liegen die Wohnungen für die Wache und für den Gärtner, ein Hühnerstall, eine Scheune und ein Turm mit einer Molkerei (Abb. 95). Der Turm heißt der Marlborough-

turm, zur Erinnerung an ein altes Klagelied auf den Tod des englischen Generals, das Madame Poitrine, die Amme des Dauphins, aus ihrem Dorf mitgebracht und den König und die Königin gelehrt hatte. In der 1786 vollendeten Molkerei stehen noch die entzückenden Marmortische und die Brunnen, und wie schön wäre es, wenn auch noch etwas von dem berühmten blau und weißen Porzellanservice zu sehen wäre, das die Namenszüge der Königin trug und in Sèvres für Trianon und gleichzeitig für Rambouillet angefertigt worden war.

Wenn man eine Zeitlang in den vom herben Duft des Buchsbaums erfüllten Alleen umhergegangen ist und an einem Herbst- oder Frühlingsabend an die stille Böschung des kleinen Sees kommt, glaubt man die Gestalten von damals über die alten Holzbalkons gebeugt zu sehen, in ihren weißen Percalkleidern und ihren Gazehäubchen, so wie sie Madame Campan beschreibt; man sieht die Königin wieder, wie sie, ein Buch in der Hand, allein nach der benachbarten Grotte des Belvédère geht. Da hatte sie am Nachmittag des 5. Oktober 1789 gesessen, als ein Page kam, um ihr die bevorstehende Ankunft des Pariser Pöbels zu melden: mit einem letzten Abschiedsblick verließ sie ihr geliebtes Trianon, dieses glückliche Asyl, in dem sie für kurze Zeit die ernsten Sorgen der Königswürde vergessen hatte.

Phot. Lévy.

Abb. 95. Vorwerk von Trianon. Die Molkerei.

Phot. Neurdein.

Abb. 96. Die Jahrhundertfeier der Stände, abgehalten von dem Präsidenten Carnot in Versailles, von Roll.

VII. Das Museum.

Der 6. Oktober 1789 war ein Tag der Trauer für Versailles. Die französische Monarchie, die so lange Zeit in dem Schloß regiert hatte und die länger als ein Jahrhundert mit ihm verwachsen war, kehrte Versailles den Rücken und ließ eine gähnende Leere, eine trostlose Einsamkeit zurück. Das herrliche Schloß war nur noch hinderlich und überflüssig, bis zu dem Augenblick, da es zum Museum umgewandelt wurde und wieder neues Leben erhielt, das an Glanz dem früheren allerdings weit nachstand, dafür aber seiner Zukunft sicher war.

Die Revolution war mit dem verlassenen Schloß gnädig verfahren. Nicht als ob es seit 1792 keine Patrioten gegeben hätte, die die Zerstörung dieses Bauwerks verlangten, in dem „die Erinnerung an die Zeit der Willkürherrschaft fortlebte"; im Gegenteil, sogar Charles Delacroix, ein Mitglied des Konvents, soll bei einem Spaziergang über die Terrassen gesagt haben, daß „diese Stätte dem Erdboden gleich gemacht werden müsse". Aber die Versailler erhoben Einspruch; sie erwirkten die Aufhebung der Gesetze vom 16. und 19. September, nach denen die Gemälde, Statuen und Kunstwerke, die ihren Stolz ausmachten, fortgeschafft werden sollten. Es gelang ihnen sogar, am 5. Mai 1794 vom Konvent den Beschluß zu erwirken, daß das Schloß und die Gärten von Versailles auf Kosten der Republik unterhalten werden sollten, um für Belustigungen des Volkes und zur Förderung des Gartenbaues und der Künste zu dienen.

Anfangs war das neugegründete Museum eigenartig genug. Nachdem man aus dem Schloß alles Mobiliar weggenommen und nach Paris geschafft hatte, wo

es zerstreut oder in beklagenswerter Weise versteigert wurde, und nachdem alle Zeichen der Tyrannei, alle Kronen, Lilien und königlichen Namenszüge säuberlich ausgemerzt waren, die der allzu berüchtigte Gamain, ein Schlosser Ludwigs XVI., am 24. September 1792 von allen öffentlichen Monumenten zu Versailles zu entfernen beauftragt worden war, diente das Schloß als Niederlage für die vom Staat in den verschiedenen Gegenden des Departements konfiszierten Kunstgegenstände. Es umfaßte ein Nationalmuseum, in dem allerhand zu sehen war, sogar eine große Sammlung von Naturkuriositäten. Schließlich richtete man 1797 ein Spezialmuseum der französischen Schule ein. Es war dies ein erster Ansatz zu jenem Museum, das vierzig Jahre später durch Louis-Philippe ins Leben gerufen wurde, eine großartige Schöpfung, die unter allen anderen der ersten Republik zur Ehre gereicht. Es lohnt sich schon einen Augenblick dabei zu verweilen. Um den Verlust der Meisterwerke fremder Schulen und der Antiken aus dem Kabinett des Königs, die der Konvent in den Louvre hatte schaffen lassen, auszugleichen, erhielt Versailles alle im Louvre aufbewahrten Gemälde französischer Künstler. Man konnte in den großen Räumen des ersten Stockwerks, vom Herkulessaale bis zur Marmortreppe, ungefähr sechshundert Gemälde französischer Künstler angehäuft sehen, unter denen Jean Cousin der ehrwürdigste und Prud'hon einer der Jüngsten war. Auch die Sammlung der von Künstlern behufs Aufnahme als Mitglied der königlichen Mal- und Bildhauerakademie geschaffenen Werke befand sich ziemlich vollständig hier, und Skulpturen von Coyzevox, von Girardon, von Puget und von Vassé bildeten vornehme Gegenstücke zu den in den Gärten verbliebenen Statuen.

Phot. Neurdein.

Abb. 97. Napoleon I., von Robert Lefèvre.

Unter dem Kaiserreich ging dieses erste Museum allmählich ein. Der allmächtige Kaiser interessierte sich nur für das, was er selbst geschaffen oder reformiert hatte, und es beliebte ihm sogar in Sachen der Kunst Gesetze aufzustellen. Sobald nach dem Jahre 1804 Versailles und die beiden Trianon an die Krone

Phot. Neurdein.
Abb. 98. Die Kaiserin Josephine, Skizze von Gérard.

zurückgefallen waren, wurden die Arbeiten daselbst wieder aufgenommen. Der Architekt Dufour nahm von 1810 bis 14 die Trophäen und Vasen weg, die auf den Balustraden der Dachgiebel standen, und erneuerte die Fassaden zum großen Teil. Fontaine entwarf inzwischen für Napoleon einen allgemeinen Rekonstruktionsplan, durch den die unter Ludwig XV. skizzierten Pläne zur Ausführung gekommen wären. Er wollte „aus einem unförmigen Zwerg, dessen Häßlichkeit durch seine riesenhaften und noch unförmigeren Glieder gesteigert wird", ein majestätisches Bauwerk nach dem Vorbild der größten antiken Werke machen." Sein Entwurf war im Grunde nichts als eine veränderte Wiederholung der Pläne von Gabriel und Peyre dem Jüngeren; alle Wohnungen mit der Aussicht auf die Höfe sollten verschwinden. Aber der Kaiser wollte nur sechs Millionen dafür ausgeben, und Fontaine, Dufour und Gondouin verlangten fünfzig; das verzögerte die Entscheidung, und Versailles entrann diesmal noch dem Untergang. Allein soviel ist sicher, wäre das Kaiserreich nicht untergegangen, dann wäre Versailles verloren gewesen. Mit einigem Befremden nur liest man eine übrigens recht wenig bekannte Stelle aus dem Mémorial de Sainte-Helène, die uns ein Bild von dem eigentümlichen Geisteszustand dieses aller künstlerischen Phantasie baren Mannes gibt. „Ich verurteilte Versailles ganz und gar," sagte er zu Las Cases, „allein ich hoffte es mir zu Nutzen zu machen für meine zuweilen riesenhaften Pläne für Paris. Ich gedachte mit der Zeit eine Art Vorstadt daraus zu machen, einen Aussichtspunkt für die große Hauptstadt. Und um es diesem Zweck besser anzupassen, hatte ich eine eigenartige Idee gefaßt, zu der ich mir sogar bereits das Programm hatte vorlegen lassen. Ich wollte alle die geschmacklosen Nymphen und alle diese Zierstücke à la Turcaret aus den schönen Gebüschen verbannen und an ihre Stelle die in Mauerwerk eingelassenen Ansichten aller jener Städte setzen, in die wir siegreich eingezogen waren, aller jener Schlachten, die unsere Waffen mit Ruhm bedeckten. Das hätte eine Reihe unsterblicher Denkmäler unserer Siege und unseres nationalen Ruhmes gegeben vor den Toren der Hauptstadt von Europa, zu deren Besichtigung sich die ganze übrige Welt herangedrängt

hätte." Ueber solche Aussprüche läßt sich weiter nichts sagen; die spießbürgerlichsten Phantasien eines Louis-Philippe sind noch erhaben dagegen.

Ludwig XVIII. war es, der Fontaines Plan zur Ausführung brachte, allerdings ohne die von Napoleon festgesetzte Summe von sechs Millionen zu überschreiten. Diese neue Arbeit war auch ein recht elendes Flickwerk, das die Wegnahme des kleinen Schlößchens von Ludwig XIII. noch notwendiger erscheinen läßt. Im Jahre 1820 vollendete Dufour jenes mittelmäßige Gebäude, das als Gegenstück zu dem Gabrielschen Flügel auf dem Bauplatz des noch existierenden Pavillons von Le Vau steht und den Namen seines Urhebers trägt. Der Marmorhof und die Kapelle wurden erneuert, die Gemälde und Vergoldungen in den Prunkgemächern gereinigt und aufgefrischt und viele der inneren Verbindungsgänge vereinfacht oder ganz abgeschafft. Dadurch wurde das Schloß wieder wohnlich gemacht; aber es wurde in den Jahren 1815—30 nur von Emigranten bewohnt, die einen Teil der Flügel und die Attika des Mittelbaues innehatten. Als 1830 die Julirevolution Karl X. vom Throne wies, vertrieb sie auch diese provisorischen Bewohner.

Der König Louis-Philippe gab dem aufs neue verwaisten Schloß seine endgültige Bestimmung. Lafayette wollte die Invaliden dorthin bringen, andere sprachen wieder einmal davon es niederzureißen; als der neue König Versailles und die beiden Trianon als Krongut in Anspruch nahm, verpflichtete er sich, das Schloß Ludwigs XIV. in ein dem Ruhme Frankreichs geweihtes Nationalmuseum umzuwandeln. Das war ein edler Gedanke; aber war er ebenso uneigennützig? Wie ein zweiter Ludwig XIV. hat Louis-Philippe aus Versailles eine Apotheose auf sich und seine Familie machen wollen. Allein was liegt daran? auf jeden Fall hat er das Schloß gerettet.

Die riesigen Umgestaltungsarbeiten währten drei Jahre lang und verschlangen vierundzwanzig Millionen Franken, die zum guten Teil auf das Privatvermögen des Königs im voraus erhoben wurden. Alle Künstler Frankreichs waren durch die offiziellen Bestellungen widerstandslos gewonnen und freuten sich dieser so unerhofft er-

Phot. Neurdein

Abb. 99. Der König von Rom, von Gérard.

schlossenen Goldquelle. Hier auf dem Boden von Versailles, wo Gros und Delacroix nebeneinander standen, tobte der große Streit zwischen Klassizismus und Romantik. Am 10. Juni 1837 weihte Louis-Philippe mit seinen Söhnen das neue Nationalmuseum feierlich ein (Abb. 100).

Er hatte die ganze Organisation dieses Unternehmens selbst in die Hand genommen, bekrittelte die Pläne des Architekten Nepveu und setzte seinen Willen durch ungeachtet der ehrerbietigen Einwände, die er besser berücksichtigt hätte. An der Außenseite des Schlosses, wo wenig geändert werden konnte, wurden zwei große Fehler begangen. Der Marmorhof, der früher um einige Stufen höher lag, von denen man in die Vestibüle des Mittelbaues hinabstieg, wurde bis zum Niveau des Erdgeschosses abgetragen. Von einem gewissen Standpunkte aus war das wohl bequemer, aber durch diese Aenderung wurde das architektonische Ebenmaß des kleinen Schlosses zerstört. Es schien jetzt noch tiefer hinter den Bauten von Gabriel und Dufour eingekeilt zu sitzen. Wo sich früher die Schwelle des Königlichen Hofes befand, wurde auf hohem Sockel eine bronzene Reiterstatue Ludwigs XIV. von Cartellier und Petitot errichtet; und vor den Ministerflügeln verkündeten sechzehn kolossale Marmorfiguren auf den Balustraden des Vorhofs mit heroenhafter Gebärde die neue Bestimmung des alten Schlosses. Die meisten dieser Statuen waren ursprünglich zum Schmuck der Eintrachtsbrücke (Pont de la Concorde) in Paris bestimmt.

Die Umwandlung eines nur zur Bewohnung errichteten Palastes in ein Museum ist eine schwierige Aufgabe, deren Erfolg das Maß der Mittelmäßigkeit wohl nie überschreiten wird. Das empfindet man recht unangenehm beim Besuch des Louvre, und auch in Versailles drängt sich diese Erkenntnis in gleich unerfreulicher Weise auf. Hier zwar war ein zentrales Gebiet vorhanden, das alles übrige an Wert übertraf und dessen Erhaltung sich gebot: die königlichen Prunkgemächer. Weil Louis-Philippe sie nicht neu möblieren konnte (nur für das Zimmer Ludwigs XIV. hatte man eine Neumöblierung unternommen, und wir haben gesehen wie), schmückte er ihre Wände mit gemalten Kartons von Le Brun und Van der Meulen, die die Geschichte des Königs darstellen und nach denen in der Gobelinfabrik die Tapisserien angefertigt worden waren, die ehemals zum Besitz von Versailles gehörten. Aber um diese interessanten Gemälde recht symmetrisch aufhängen zu können, nahm er, taub für die inständigen Bitten Nepveus, keinen Anstand, eine so vollendete Dekoration wie die im Zimmer der Königin zu verstümmeln. Was galten auch die Täfelungen und Spiegelrahmen von Verberckt neben historischen Gemälden? Der heute über alles gepriesenen Kunst des 18. Jahrhunderts begegneten damals nur Unverständnis und Nichtachtung. Die Namen eines Ludwig XV., eines Ludwig XVI. und der Marie-Antoinette retteten glücklicherweise den größten Teil der kleinen Gemächer, jener entzückenden Kabinetts im ersten Stockwerk. Aber die anmutigen Zimmer und Säle im Erdgeschoß, in denen der Dauphin, der Vater Ludwigs XVI., und die liebenswürdige Maria Josepha von Sachsen ein stilles ehrsames Leben führten und wo Madame Sophie, Madame Victoire, Madame de Pompadour und Madame Adelaïde ihre Lässigkeit und ihre Blasiertheit pflegten, wo endlich Marie-Antoinette ihre besten Freunde zu

vertraulicher Plauderei versammelte, diese von Gold strotzenden Gemächer wurden schamlos entblößt, um auf ihren verödeten Wänden steife Reihen von Ganz- oder Brustbildern aufzunehmen, zweifelhafte Könige, erfundene Admiräle, problematische Kronfeldherren, Marschälle, von denen die berühmtesten nicht immer am besten getroffen sind. Das seltsamste an dieser recht flüchtig und ohne ernste Kontrolle durchgeführten Einrichtung war, daß infolge des Irrtums eines Bibliothekars, der die Wohnung der Madame de Maintenon im Norden des Marmorhofs suchte,

Phot. Neurdein.

Abb. 100. Louis-Philippe und seine Söhne weihen das Nationalmuseum in Versailles ein, von Horace Vernet.

die wirkliche an der Südseite dieses Hofes gelegene Wohnung der Marquise zerstört wurde, um einer Treppe zur Attika Chimay und einigen Gemälden aus den Revolutionskriegen Platz zu machen! Louis-Philippe hat unleugbar Versailles gerettet, aber zum Teil in betrübender und barbarischer Weise.

Durch die Nutzbarmachung der beiden großen Flügel des Schlosses indessen hat der königliche Gründer des Museums ein notwendiges Werk vollbracht, das der Kritik weniger Angriffspunkte bietet. Es wäre fruchtlos, ja sogar gefährlich gewesen, hätte man versucht, jene Unmenge von Zimmern zu erhalten, die oft licht- und luftlos und meist ohne jeglichen Schmuck waren. Dieses Wirrwarr von Zwischenwänden niederzureißen, die Zwischengeschosse abzuschaffen und dadurch den

Phot. Pamard.

Abb. 101. Steingalerie im Erdgeschoß des nördlichen Flügels.

Zimmern die ganze Höhe zu geben, die die Fenster von außen erwarten ließen, ferner Fenster in den Dächern anzubringen, um den Attiken das für die Gemäldesammlungen erforderliche Licht zu geben, das waren die zu lösenden Schwierigkeiten, und man löste sie schnell. Die langen Steinkorridore des Erdgeschosses und des ersten Stockes, diese Spazierwege, in denen sich ehemals das geräuschvolle Leben des Schlosses abspielte, verwandelten sich in Skulpturengalerien, in eine Totenstadt von Grabfiguren aus weißem Marmor oder Gips (Abb. 101). Und in den anstoßenden Sälen erzählen Schlachtengemälde und Porträts die Geschichte Frankreichs von Anfang an, alle in gleichförmigen Einfassungen an den Wänden aufgehängt, alle umrahmt von der gleichen feinen Goldleiste auf schwarzem Grund, alle mit denselben Schildern mit genauen Angaben versehen.

Aber etwas ganz Außerordentliches, das von den neuen Geschichtsschreibern den schönsten Schöpfungen Ludwigs XIV. gleichgestellt, wenn nicht über dieselben hinausgehoben zu werden verdiente, war die riesige Schlachtenbildergalerie (Galerie des Batailles), die allein zwei Millionen Franken kostete (Abb. 102). Um dieses Schiff von hundertzwanzig Meter Länge und dreizehn Meter Breite zu bilden, nahmen Fontaine und Nepveu aus dem ersten Stock des südlichen Flügels alle Zimmer und Zwischengeschosse und die Attika weg. Auf ein Eisengerüst, das von zweiunddreißig an den beiden Enden und in der Mitte der Galerie paarweise gruppierten Granitsäulen getragen wird, setzten sie ein Gewölbe, das mit Rosetten im klassischen Geschmack geschmückt und in der Mitte in der ganzen Länge der

Galerie von einem Glaswerk durchbrochen ist, das die zugebauten vielen Fenster ersetzt. Dreiunddreißig Gemälde sind in die Wände der Galerie eingefügt und feiern die Waffentaten Frankreichs, von Tolbiac bis Wagram: ein Heldengedicht, das mit Chlodwig beginnt und mit Napoleon schließt. Auf Karl Martell und Karl den Großen, auf den Grafen Odo und Philipp August, auf Ludwig den Heiligen, Philipp den Schönen und Philipp von Valois folgen Jeanne d'Arc und Dunois, Karl VIII. und Franz I. Die Einnahme von Calais und der Einzug Heinrichs IV. in Paris, die Siege Condés und Turennes und der Marschälle Ludwigs XIV. bilden gleichsam ein langes Vorwort zu den bekannteren Darstellungen aus der Zeit der Revolution und des Kaiserreiches, dem Zürich von Bouchot, dem Rivoli von Philippoteaux, dem Austerlitz von Gérard, dem Jena, dem Friedland und dem Wagram von Horace Vernet. An diesem großen Wettstreit, an dem Ary Scheffer und Devéria, Schnetz, Gros, Larivière, Couder und andere unter dem Beifall des Publikums teilnahmen, geht für unseren heutigen Geschmack nur einer als Sieger hervor, nämlich Delacroix mit seinem ergreifenden Taillebourg; aus dieser mittelmäßigen Umgebung herausgenommen, würde dieses Bild jedermann als ein Meisterwerk der Farbengebung und temperamentvoller Auffassung erscheinen.

Louis-Philippe hatte der napoleonischen Legende in der Schlachtenbildergalerie den großen Anteil zukommen lassen, den sie mit Recht fordern konnte; er wies ihr außerdem noch eine ganze Reihe von Sälen im Erdgeschoß des südlichen Flügels

Abb. 102. Die Schlachtenbildergalerie. Phot. Neurdein.

Abb. 103. Der Schwur der Armee nach der Verteilung der Adler, von David.

und im erſten Stockwerk des nördlichen Flügels an. Dort war eine große Anzahl von Bildern zuſammengeſtellt, die auf Befehl Napoleons ausgeführt und teilweiſe ſogar nach ſeinen eigenen Angaben zur Verherrlichung ſeiner Feldzüge, ſowie ſeiner diplomatiſchen Aktionen komponiert worden waren. Dieſer große künſtleriſche Bericht, in dem der Pinſel eines Thévenin, eines Carle Vernet, eines Meynier, eines Gautherot, eines Lejeune, gerade wie ehemals der eines Le Brun und eines Van der Meulen, treulich einem rigoroſen und unbeugſamen Willen gehorchte, bleibt einer der bedeutendſten Schätze von Verſailles.

Aber das war noch nicht der Verherrlichung genug für den Helden, deſſen Aſche bald nach Frankreich zurückgebracht und unter der impoſanten Kuppel des Invalidendoms geborgen werden ſollte. Louis-Philippe widmete ihm noch einen Saal an der Schwelle der königlichen Gemächer. Der große Saal der Leibwache wurde zum Salbungsſaal (Salle du Sacre), in dem die beiden berühmten Gemälde aufbewahrt wurden, die David im Auftrag Napoleons gemalt hatte, die Krönung der Kaiſerin Joſephine nach der Salbung und der Schwur der Armee nach der Verteilung der Adler (Abb. 103); die rieſenhafte Schlacht bei Abukir von Gros nahm die Rückwand des Saales ein. Dieſer ſo reich und mittelmäßig geſchmückte Saal hat heute ſeine Exiſtenzberechtigung verloren, denn die Kaiſerkrönung von David iſt in den Louvre gewandert. Es wäre zu wünſchen, daß dieſes Gemach ſowie das ganze Zentrum des alten Palaſtes dem Andenken der vormaligen Monarchie zurückgegeben würde.

Nachdem ſo der Bürgerkönig den zahlreichen Anhängern des kaiſerlichen Regimes in geſchickter und großherziger Weiſe Genüge getan hatte, gewann er ſich die Gunſt des dem neuen Regime abholden Adels durch die Einrichtung der Kreuzzugſäle (Salles des Croiſades). Inmitten einer romantiſchen Schlachten-

dekoration sind an der mit gotischen Balken ausgestatteten Decke dieses Saales, in dem bis vor kurzem ein großartiges Bild von Delacroix, der Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel (jetzt im Louvre) zu sehen war, die Wappen der Familien angebracht, die sich rühmten, einen Kreuzfahrer zu ihren Ahnen zu zählen; bei der Hast dieses Unternehmens, bei der zuweilen Willfährigkeit und Interesse die Stelle historischer Kontrolle vertraten, wurde mancher Unberechtigte mit aufgenommen.

Schließlich wollte Louis-Philippe in dem Schloß Ludwigs XIV. den Regierungsantritt des Hauses Orléans feiern. In den Gemälden, in denen Vernet und Gérard von der Regierung Karls X. erzählen, erscheint bereits der Herzog von Orléans in seiner ganzen siegreichen Kraft neben dem greisen König; aber wenn wir erst die Schlachtenbildergalerie durchschreiten und in den Saal von 1830 eintreten, finden wir eine wahre Apotheose in den riesigen Gemälden, auf denen Larivière und Devéria den Einzug des Herzogs von Orléans in das Rathaus und den Eid auf die Verfassung darstellten. Andere Bilder von Gérard, Ary Scheffer und Court ergänzen diese geschichtlichen Darstellungen, über denen eine Allegorie von Picot hängt: Die Wahrheit, von der Gerechtigkeit und der Weisheit geleitet, schützt Frankreich vor der Verstellung, dem Fanatismus und der Zwietracht. Ist das nicht als ob irgend ein Echo der schwülstigen Fanfaren des 17. Jahrhunderts zu uns herüberklänge?

Die Kriegstaten der neuen Dynastie erwarteten ihren Le Brun und sie fanden ihn in Horace Vernet, dessen unversiegliche Produktivität sich den malerischen

Phot. Neurdein.

Abb. 104. Die Wegnahme der Smalah Abd-el-Kaders (Bruchstück), von Horace Vernet.

Anekdoten aus Algier zuwandte. Neue Säle wurden dem Museum angefügt zur Bergung der großen Gemälde, die zwischen 1838 und 1845 entstanden. Die dramatische, auf drei Bilder verteilte Schilderung der Einnahme von Konstantine rief im Salon von 1839 eine nicht geringere Begeisterung hervor, als fünf Jahre später die Wegnahme der Smalah Abd-el-Kaders (Abb. 104). Dieses über einundzwanzig Meter lange Bild war zu der Zeit, da man unsere modernen Schlachtenpanoramen noch nicht kannte, eines der größten, die man bis dahin gesehen hatte. Die Republik von 1848 und das zweite Kaiserreich setzten diese lehrreiche Schilderung der zeitgenössischen Geschichte im Schlosse von Versailles fort. Der Krimsaal (Salle de Crimée), den Louis-Philippe zur Erinnerung an den marokkanischen Feldzug hatte einrichten lassen, ist ebenso bekannt wie die Afrikasäle (Salles d'Afrique). Yvon hat hier in drei dramatischen Episoden die Erstürmung des Malakow geschildert. Außerdem ist noch die jämmerlich banale Darstellung der Schlacht bei Magenta und Solferino auf ihn zurückzuführen. Was die Katastrophe von 1870 anlangt, so lebt ihre Erinnerung fort in einer äußerst wirksamen Komposition von Aimé Morot, die den Angriff der französischen Kürassiere bei Reichshofen (Wörth) darstellt, den Todesritt mit dem wütenden Ansturm der Pferde, dem Blitzen der Helme, der Küraſſe und Degen und dem roten Rauch des Infanteriefeuers, in den alles eingehüllt ist. Ebenso verdient ein großes Fragment des berühmten Panoramas von Neuville und Detaille, die Schlacht von Champigny unter den geschichtlichen Dokumenten von bleibendem Wert genannt zu werden, die die dritte Republik in Versailles gesammelt hat. Nach dem Schreckensjahr waren es nur noch friedliche Ereignisse, deren Gedächtnis von unseren offiziellen Künstlern festgehalten werden konnte. Diese Bilder zeichnen sich häufig durch allzu riesenhaften Umfang aus, der zu dem geringen Interesse für die Darstellung schlecht paßt. In den Gemälden von Roll fällt wenigstens eine äußerst harmonische Verteilung der Lichter und ein gutes Verständnis für die Bewegung der Menge auf, die einen echten Maler verrät (Abb. 96).

Das waren die dauernden Resultate des Werkes Louis-Philippes in dem so reichhaltigen Museum, das infolge des Uebermaßes an phantastischen Bildern und der Banalität einer überstürzten Ausstattung allzu lange in so schlechtem Ruf stand. Aber allmählich kommt alles wieder an seine Stelle: der Karl der Große von Paul Delaroche, der Ludwig der Fromme von Cabanel, der Gaston de Foix und die Jeanne d'Arc von Ary Scheffer, die im Erdgeschoß des nördlichen Flügels oder in der großen Schlachtenbildergalerie untergebracht waren, laufen nicht mehr Gefahr, zwischen Kunstwerke zu geraten, die den Wert historischer Dokumente besitzen. Die unlängst unternommene Umänderung des Museums wird über all den wertlosen Plunder und die Bilderfabrik von Epinal schließlich Herr werden. Die ganze Reihe der französischen Könige „von Pharamund an" sowie die der Admirale, Kronfeldherren und Marschälle aus der Zeit vor 1789 konnten mit einigen wenigen Ausnahmen der Belehrung der Besucher von Versailles nur schaden; es gebot sich darum, sie zu entfernen. Aber wie viele andere, unbestreitbar echte Dokumente sind neben all den falschen zur Geltung zu bringen! Die Kriegs-

geschichte Frankreichs ist noch nicht alles, was in Versailles ist; auch ein prachtvolles Porträtmuseum hat sich dort gebildet, das mit jedem Jahre wächst und bald allen Erfordernissen des Studiums entsprechen wird.

Die Porträts vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts waren in den Attiken des nördlichen und des südlichen Flügels untergebracht, wo sie zwei parallele Reihen bildeten; die Reihe in der südlichen Attika ist viel jünger als die in der nördlichen. Die Bilder aus dem 19. Jahrhundert befanden sich in der Attika Chimay, die über den Gemächern der Königin liegt. Seit der neuen Einteilung enthält die nördliche Attika nur noch die Porträts aus dem 16. und 17. Jahrhundert; die wichtigsten der letzteren jedoch sind im ersten Stockwerk des Schlosses in den königlichen Gemächern und in den Zimmern der Madame de Maintenon ausgestellt. Das 18. Jahrhundert ist in die hellen, freundlichen Zimmer des Erdgeschosses hinuntergewandert, wo einige vergoldete oder gemalte Täfelungen, Spiegel, Kamine, und ab und zu ein Möbel den gemalten, in ihren Staatsgewändern prangenden Herren und Damen Leben zu geben scheinen, die über ihre Auferstehung lächeln. Um die Porträts aus der Revolutionszeit und aus dem 19. Jahrhundert bis auf unsere Zeit zu sehen, muß man wieder zur Attika Chimay im südlichen Flügel emporsteigen. So zeigen sich nun von einem Ende des großen Schlosses bis zum anderen neu belebt die Bildnisse der Männer und Frauen, die das Frankreich von ehemals bis jetzt in seinem Reichtum, seinem Geist und seiner Anmut ausmachten.

Abb. 105. Catharina von Medici, von François Clouet.

Versailles besitzt einen reichen Schatz aus dem 16. Jahrhundert, die kleinen Porträts, die dem Sammler Roger de Gaignières gehörten. Nachdem sie 1711 Ludwig XIV. vermacht, 1717 verkauft und in beklagenswerter Weise verzettelt, dann von dem Engländer Craufurd teilweise wieder gesammelt und 1820 wieder verkauft worden waren, wurden diese Porträts oder vielmehr ihre verblichenen, geflickten und übermalten Reste der Sammlung Louis-Philippes einverleibt. Man müßte wohl die Namen des damals noch wenig bekannten Clouet und seiner Rivalen oder Schüler Claude Corneille aus Lyon, der Dumonstier, Jean de Court, François Quesnel, Antoine Caron, Benjamin Foulon unter diese kleinen, geistvollen Bildnisse setzen, wenn es überhaupt möglich wäre, ihren

Phot. Neurdein.

Abb. 106. Die Herzogin von Maine, von Mignard.

Kunstcharakter und ihren Ursprung sicher festzustellen. Eine Reihe dieser Bilder wurde wenigstens mit Recht für Corneille in Anspruch genommen, den liebenswürdigen ungezwungenen Darstellerinnen von Frauenantlitzen, die alle in derselben Stellung mit dem gleichen Blick aus hellen oder dunklen Augen, mit dem gleichen lächelnden, etwas schmollenden Zug um die geschweiften Lippen aufgenommen sind. Heinrich II., Catharina von Medici (Abb. 105) und Diana von Poitiers, der Herzog von Guise, La Rochefoucauld, die drei Coligny, die Herren und Damen des raffinierten, korrupten Hofes der letzten Valois, ferner die Bourbonen, Heinrich IV. und seine Getreuen, die Königin und Regentin Maria von Medici, kurz das ganze Ende der französischen Renaissance führt uns in die Feierlichkeiten des 17. Jahrhunderts ein.

Neben Ludwig XIII. und Anna von Oesterreich geben ganz eigenartige Gemälde aus dem Schloß von Richelieu, von denen die ersten den Geschmack Callots zeigen, ein kurzes Resumee der Feldzüge des großen Kardinals. Von Philippe de Champaigne an, der einen sehr schönen Richelieu gemalt hat, erblicken wir weiterhin nicht minder interessante Werke, wie einen Saint Cyran und einen Tuboeuf, zwei ernste Porträts, die die offiziellen Bilder von Vouet, von Testelin und den Beaubrun würdig begleiten; hiermit beginnt die Reihe der Bilder aus der Zeit Ludwigs XIV. Porträts, Statuen und Büsten des Königs sind in reichlicher Auswahl vorhanden, darunter Meisterwerke von Le Brun, Mignard, Rigaud, Bernini, Warin und Coyzevox. Von allen diesen königlichen Bildnissen ruft keines die Persönlichkeit des Herrschers so lebhaft in das Gedächtnis zurück, wie das Profilstück, das in einem Glasrahmen in der Nähe des Paradebettes hängt. Es ist dies eine 1706 geschaffene Wachsmalerei

von Antoine Benoist (Abb. 30). Der König war damals achtundsechzig Jahre alt; eine Perücke aus grauen Haaren sitzt auf der stolzen Stirne, das blendend weiße Auge mit der grünlichgrauen Iris sieht gebieterisch aus dem etwas vergilbten aufgedunsenen Gesicht hervor; aber das Alter hat nicht vermocht, den kühnen Schwung der Nase sowie den geringschätzigen Zug um die kräftige Unterlippe und das Kinn zu verändern; Ludwig XIV. lebt noch im Herzen seines Schlosses! Und in dem Saal der Madame de Maintenon sehen wir sie selbst, sitzend, ja fast thronend, so wie sie Saint-Simon geschildert hat: dieses von Ferdinand Elle gemalte Bild hatte die Marquise einst ihren geliebten Zöglingen von Saint-Cyr geschenkt (Abb. 27). Nicht weit davon scheint ein herrlicher Dangeau, aus der Hand Rigauds, uns Tag für Tag, Stunde für Stunde von den Taten der königlichen Familie erzählen zu wollen (Abb. 107). Alle sind sie da, die legitimen und die illegitimen Kinder in golddurchwirkten Kleidern und funkelnden Rüstungen; Nocret hat sie seltsamer dargestellt in dem großen allegorischen Gemälde, das für Saint-Cloud bestimmt war und in die Mauer des Oeil-de-Boeuf eingelassen wurde (Abb. 6). Es stellt eine Versammlung von Göttern und Göttinnen dar, in der Apollo, der lorbeerbekränzte Sonnenkönig, den Vorsitz führt: Anna von Oesterreich stellt Cybele, die Mutter der Götter, vor; Maria Theresia ist Juno, Mademoiselle de Montpensier Diana und Henriette de France hat, um England zu beherrschen, den Dreizack der Amphitrite entlehnt. Nichts trägt mehr dazu bei, die Mythologie von Versailles verständlich zu machen, als dieser Olymp, in dem der große König herrscht. Eine sehr schöne, durch die Anleihen des Louvre allerdings recht geschmälerte Sammlung ist die der Porträts von Künstlern. Der famose Coysevox von Allou (Abb. 10), die beiden Keller von Rigaud, der üppige Desjardins und der widerwärtige, frostige Mignard (Abb. 26), beide ebenfalls von Rigaud, und endlich der von seinem Schüler Le Bouteux sehr treu wieder-

Phot. Lévy.

Abb. 107. Dangeau, von H. Rigaud.

gegebene Rigaud selbst gehören zu den vorzüglichsten Mitgliedern dieser ruhmreichen Gesellschaft. Und wie viele berühmte Krieger, unter denen ganz besonders die herrliche Skizze von Le Brun, Turenne darstellend, hervorzuheben ist, wie viele liebenswürdige Frauengestalten von Mademoiselle de la Vallière an bis zu Madame de Sévigné wären noch zu nennen!

Rigauds Pinsel war noch unter der Reichsverweſung und der Regierung Ludwigs XV. tätig. Im Versailler Schloß befinden sich von ihm zwei herrliche Bildnisse des jungen Königs aus den Jahren 1715 und 1730, in denen er in seinem ganzen Glanz und seiner ganzen verführerischen Schönheit dargestellt ist (Abb. 65); auch interessante Wiederholungen seiner letzten Werke sind da zu sehen. Weitaus anziehender und harmonischer ist eine Reihe von hervorragenden Porträts aus der Hand Largillières, unter denen sich auch ein Selbstbildnis befindet; und Belle, die Parrocel und die drei Vanloo füllen in seinem Gefolge die lichten Säle in der Wohnung des Dauphins aus. Ein ganzer Saal und zwar der hellste von allen ist Nattier gewidmet, diesem speziellen Damenmaler, der heute mit Watteau und La Tour auf eine Stufe gestellt wird. Es liegt etwas Uebertreibung in dieser Schätzung. Nattier mit seiner allzu raffinierten und allzu gleichförmigen Sinnenlust, für den alle Frauen schön sind, und der jeder die gleiche herausfordernde Anmut und eine höchst banale mythologisch gefärbte Umgebung gibt, hat weder Geist noch Charakter noch Beobachtung; aber er ersetzt das alles durch entzückende Darstellung. Seine drei Porträts von Madame Sophie, Madame Victoire und Madame Louise, die er 1748 in Fontevrault gemalt hat, geben uns ein höchst anmutiges Bild von der Frau des 18. Jahrhunderts; Marie Leszczynska war ganz entzückt von ihnen: „Die älteren sind wirklich hübsch," schrieb sie an die Herzogin von Luynes, „aber ich habe nie etwas Liebenswürdigeres gesehen als die Kleine; sie hat ein so rührendes, sanftes und geistreiches Gesichtchen" (Abb. 108).

Phot. Neurdein.
Abb. 108. Madame Louise de France, von Nattier.

Tocqué hat, allerdings ohne die gleiche Farbenfülle zu erreichen, in sein großes Porträt Marignys die ganze Leutseligkeit des Bruders der Pompadour gelegt,

und in seiner Büste von Gresset lebt die ganze gesuchte Bosheit und anmutige Eleganz des Dichters von Vert-Vert wieder auf. Mit seinem Porträt des ganz altersschwachen Malers Boucher und des biederen lächelnden Graveurs Cochin führt uns der Schwede Roslin, mit dem zufriedenen Bildnis des Grafen von Angiviller Duplessis in die Regierungszeit Ludwigs XVI. ein. Das beste

Phot. Neurdein.

Abb. 109. Die Infantin Isabella, Enkelin Ludwigs XV., von Nattier.

Porträt des Königs, dasjenige von Duplessis (Abb. 78), erscheint unbedeutend neben der großartigen Büste von Houdon, einem Meisterwerk des großen Bildhauers, von dem sich in Versailles noch ein Diderot und ein Voltaire von feinster Ausführung befinden. Was die Königin anlangt, so findet sich von ihr im Großen Kabinett eine entzückende Biskuitbüste von Pajou. Aber das wenn auch nicht treueste so doch sicher tiefstempfundene Bild von dem Leben der Königin in Versailles verdanken wir der Madame Vigée-Lebrun, die so feinsinnig in ihr

Phot. Neurdein.

Abb. 110. Andrieux liest dem Comité de la Comédie-Française vor, von Heim.

innerstes Wesen eingedrungen war (Abb. 80). Es liegt eine treuherzige, rührende Anmut in dem Bild des kleinen Dauphins und seiner ein Vogelnest haltenden Schwester. Die Herzogin von Orléans, die Mutter von Louis-Philippe, ist etwas gekünstelter aufgefaßt und auch weichlicher gemalt.

Nun kommen wir zur Revolution und den Porträts ihrer Hauptheldeu, unter denen Danton und Robespierre fehlen. Wir sehen die stolze und reine Charlotte Corday von Hauer neben der tragischen Figur Marats, den eine Wiederholung des Gemäldes von David blutüberströmt im Bade darstellt. Und schon erscheint Bonaparte als erster Konsul in der energischen Büste von Corbet; bald sehen wir ihn als Kaiser in den offiziellen Gemälden von Gérard und von Robert Lefèvre (Abb. 97). Er ist umgeben von den Porträts der Seinigen, von der gebührend sanften Madame Mère, von seinen Brüdern und seinen Schwestern, unter denen Elisa in dem Gemälde von Madame Benoist recht sonderbar und beunruhigend aussieht, schließlich Josephine (Abb. 98) und die sanfte Maria-Louise, die in ihren Armen den König von Rom hält. Alle diese Gestalten des riesigen kaiserlichen Epos tauchen noch einmal auf in einer wertvollen Sammlung kleiner Skizzen, die aus dem Atelier von Gérard stammen und erste Versuche oder Verkleinerungen der von dem Meister ausgeführten Bilder sind. Weitere Bilder führen uns von den Schlachtfeldern des Kaiserreiches in die Salons der Restauration und der Julimonarchie; sie beginnen mit den Männern der Revolution und schließen mit Louis-Philippe. Jedoch bedeutendere Porträts ziehen unsere Aufmerksamkeit auf sich; auf die zahlreichen Marschälle und Würdenträger des Kaiserreichs folgen die Künstler und Schriftsteller des romantischen Zeitalters. Ein

geistvolles Bild von Heim versammelt sie alle im Foyer der Comédie-Française, wo sie der Lektüre Andrieux beiwohnen (Abb. 110). Chateaubriand thront ein wenig abseits in seinem Sessel, während Delacroix, Vigny, Hugo und Alexander Dumas inmitten der alten Akademiker den Blick auf sich ziehen. Die ganz fleckige Skizze eines geistvollen Gesichts mit durchdringenden Augen, ein Meisterwerk Prud'hons, erhält der Nachwelt den Namen des Naturforschers Bruun-Neergard, und unter den berühmten von Ary Scheffer, Paul-Louis Courier, Armand Carrel, Horace Vernet, Gounod, Lamartine, Cavaignac gemalten Gesichtern finden sich Erscheinungen, die uns ganz modern anmuten.

In der südlichen Attika sind die Prinzen und Prinzessinnen des Hauses Orléans um Louis-Philippe und Maria-Amalia versammelt; alle, mit Ausnahme des

Phot. Neurdein

Abb. 111. Napoleon III., von H. Flandrin.

ältesten, des Herzogs von Orléans, der Ingres zu einem seiner besten Bilder inspiriert hat, haben dem Maler Winterhalter gestanden, einem offiziellen und sehr produktiven Porträtisten, dem auch das zweite Kaiserreich treu blieb. Flandrin, der Schüler Ingres, hat in trefflicher Weise den trüben, träumenden Blick Napoleons III. in einem Gemälde wiedergegeben, dessen Weichlichkeit gerade von einer scharfausgeprägten Absicht zeugt (Abb. 111). Gérôme hat den ganzen kaiserlichen Hof in einer entzückenden kleinen Gruppe dargestellt, in dem Empfang der siamesischen Gesandten in Fontainebleau im Jahre 1861. Der Prinz Napoleon ist von Flandrin und von Hébert gemalt worden; letzterer hat auch ein vorzügliches Porträt der Prinzessin Clotilde geschaffen. Die Republik von 1870 endlich lieferte dem Versailler Museum mehr Büsten als Porträts; auf jeden Fall gehören Werke wie der Thiers, der Montalivet, der Victor Hugo von Bonnat zu den besten Stücken dieser von Tag zu Tag zunehmenden Bildersammlung; und die minutiöse Trockenheit der Bilder eines Detaille sichert dem Museum der französischen Geschichte das, was sie vor allem fordern muß: genaue und treue Dokumente.

* * *

Es bedarf nur noch weniger Zeilen, um die Geschichte des Schlosses zu Ende zu führen. Auch Louis-Philippe hat von dem seit Ludwig XV. immer wieder aufgenommenen Plan eines Neuaufbaues des Schlosses oder vielmehr einer Vollendung desselben durch eine großartige Fassade, die die Pavillons von Gabriel und Dufour verbinden sollte, Abstand nehmen müssen. Es ist kaum anzunehmen, daß man jemals darauf zurückkommen wird. Man kann nur wünschen, daß der Marmorhof wieder erhöht wird, und daß die lächerlichen Statuen aus dem Vorhof entfernt werden. Aber seit 1870 sind neue Nebengebäude hinzugekommen; der Opernsaal am Ende des nördlichen Flügels ist durch die Architekten de Joly und Questel in einen Sitzungssaal für die Nationalversammlung umgewandelt und 1875 für den Senat zurechtgemacht worden, während ein besonderer Saal für die Abgeordnetenkammer auf dem Platz des Pavillon de Provence an den südlichen Flügel angebaut wurde.

Groß-Trianon, das für Louis-Philippe wieder bewohnbar gemacht worden war, wurde ebenso wie Klein-Trianon ein Museum, nachdem 1850 die historischen Möbel und die Kunstgegenstände aus der Gerätekammer dorthin gebracht worden waren. Die Kaiserin Eugenie richtete selbst im Jahre 1876 in Klein-Trianon eine interessante Ausstellung von Porträts und Erinnerungen aller Art ein, die auf Marie-Antoinette Bezug haben. Ferner errichtete Questel 1851 an Stelle eines alten Wachthauses und am Saum des Französischen Gartens ein Gebäude, das das Wagenmuseum enthält (Abb. 112). Hier erblicken wir, von den königlichen Stallungen und der Gerätekammer herkommend, die schweren Krönungskarossen Napoleons I., die Topaze, die bei der Vermählungsfeier Napoleons mit Maria-Louise diente, den Opale, in dem Josephine nach Malmaison fuhr, den Krönungswagen Karls X., den Taufwagen des Herzogs von Burgund und auch die ganz moderne und einfache Equipage, die 1896 für

den Besuch des Kaisers Nikolaus II. angeschafft wurde. Neben diesen schwerfälligen Maschinen befinden sich einige mit Figuren und Blumen geschmückte Sänften und Schlitten, die letzten Zeugen des Geistes und der Anmut des 18. Jahrhunderts.

* * *

Bei den beträchtlichen Umänderungen, die sich im Versailler Museum jedes Jahr fortsetzen, sind ganz kürzlich (Mai 1906) in der Attika Chimay und in der südlichen Attika interessante moderne Gemälde zugänglich gemacht worden. Es ist besonders ein neuer Saal zu erwähnen, der die Gemälde des Barons Lejeune, die die Napoleonischen Schlachten darstellen, ferner die Bildnisse der Teilnehmer an der ägyptischen Expedition, die Dutertre so geistvoll gezeichnet hat, und eine bewundernswerte Skizze von Gros, Napoleon belohnt die Künstler im Salon von 1808, enthält. Gleichzeitig ist in der ersten Etage ein Saal der Wohnung der Maintenon mit einigen der schönsten Porträts aus der Zeit Ludwigs XIV. eröffnet worden, und in den Prunkzimmern hat man damit begonnen, an den Wänden die berühmten, aus der Gobelinfabrik stammenden Teppiche mit der Geschichte des Königs anzubringen.

Abb. 112. Das Wagenmuseum. Phot. Lévy.

Phot. Bourdier.

Abb. 113. Die Rue Hoche und die Notre-Dame-Kirche.

VIII. Die Stadt.

Das Schloß Ludwigs XIV. diktiert durch seine vom Hintergrund des kleinen Marmorhofs aus machtvoll nach der Place d'Armes hinstrebenden Flügel und durch die drei Alleen, die sich unabsehbar vor ihm ausstrecken, der von ihm beherrschten Stadt das Gesetz der Unterwerfung und harmonischen Anpassung, die das oberste Prinzip der Baukunst darstellt; es bringt in vollendetster Weise einen Willen, eine Ordnung, eine Schönheit zum Ausdruck, der sich alles unterordnen muß. Wenn Versailles dieses Prinzip verstanden hätte, dann wäre es eine Musterstadt geworden. Nicht eingepfercht und zusammengedrückt wie die Vasallenstädte, sondern auf grüner, hügelumkränzter Ebene weit sich entfaltend, hätte diese stille Stadt ein Garten des Friedens vor den Toren des lärmenden Paris werden müssen.

Als Ludwig XIII. sein „Kartenhäuschen" errichtete, hatte er die erste Urbarmachung des Terrains angeordnet, das sich nach Paris hin erstreckte, und hatte abgabenfreie Messen und Jahrmärkte eingeführt, um durch etwas ständigen Handel Einwohner anzulocken. Die ersten „Hotels" entstanden 1664 für die Günstlinge, die Ludwig XIV. um sich haben wollte; allein wieviel Unzufriedene gab es neben diesen wenigen Bevorzugten! Madame de Sévigné, die den Feierlichkeiten in jenem Jahre beigewohnt hatte, erzählte Olivier d'Ormesson, daß alle Höflinge wütend wären, weil sie fast kein „Loch als Obdach hätten." Im Jahre 1671 beschloß Ludwig XIV., eine Stadt um das wachsende Schloß zu gründen. Die Häuser, die

Phot. Barbuchon.

Abb. 114. Die Place d'Armes und der Große Marstall, vom Schloß gesehen.

die Höflinge, um dem König zu schmeicheln, eiligst bauen ließen, wobei sie sich die ihnen zu Gebote stehenden äußerst annehmbaren Vergünstigungen sehr zunutze machten, sehen den sie darstellenden Kupferstichen und Plänen nach sich alle so ähnlich, daß es nutzlos wäre, irgend welche Details herausheben zu wollen. Wir tun besser daran, bei der Umgebung der Place d'Armes etwas zu verweilen, bei den unmittelbar zum Schloß gehörigen Nebengebäuden, die die „Außenwerke von Versailles" genannt werden. Da begegnen wir zunächst der Generalintendantur, die für Colbert in den Jahren 1670 und 71 errichtet wurde; dann der 1673 im Süden der Schlosses vollendeten Staatskanzlei (Hôtel de la Chancellerie); aber eine besonders bedeutende Rolle im Leben des Königs und seines Hofes spielten die Stallungen und die Hofküche (Grand Commun).

Diese notwendige Ergänzung des Schlosses, diese prachtvollen „Außenwerke" sind ein Werk von Mansart. Schon Le Vau hatte die Proportionen der Place Royale bestimmt und auch die drei Alleen, deren jede, mit vier Reihen von Ulmen besetzt, die Perspektive dieses Platzes ins Unendliche fortzusetzen scheint. Aber er war nach der Pariser Seite hin nur durch zwei Hôtels abgegrenzt, das von Noailles und das von Lauzun. An ihre Stelle traten später die Stallungen des Königs, die Mansart 1682 nach vierjähriger Arbeit und mit einem Kostenaufwand von drei Millionen Pfund vollendete. Der Große Marstall (Abb. 114) erstreckt sich im Norden der Pariser Allee, die man damals die Große Allee nannte, der Kleine Marstall im Süden; ihre vorspringenden Pavillons schließen genau die Ausgangsstelle der drei Alleen ein. Beide Stallungen sind sichtlich nach demselben Plan aufgeführt. In der Tiefe eines geräumigen Hofes, das mit einem unter der Restauration leider erneuerten Gitter umgeben ist, öffnet ein Mittelgebäude sein Tor, das von einem dreieckigen Giebel gekrönt ist; mit den mit Skulpturen geschmückten Pfeilern sieht es aus wie ein Triumphbogen (Abb. 115). Zu beiden Seiten breitet sich eine halbmondförmige Galerie aus, die sich mit zwei Flügeln verbindet, um in die Pavillons der Place d'Armes einzumünden. Die Skulpturen des Mittelbaues bestehen in großen Flachreliefs, Waffentrophäen und Harnischen von Granier, Raon und Mazière. Aus der Türwölbung sprengen drei Rosse in Hochrelief hervor; am Giebel lehnen sich zwei Ruhmesherolde an das königliche

Abb. 115. Mittlerer Vorbau des Großen Marſtalls.

Wappen; ſchließlich dürfen wir auch die ſchönen Faunenmasken nicht vergeſſen, die in tieriſch-fröhlichem Daſein an den Schlußſteinen der Fenſterwölbungen des unteren Stockwerks grinſen.

Der Kleine Marſtall, der mit ähnlichen Skulpturen geſchmückt iſt — die drei Roſſe und den Kutſcher über der Tür hat Le Comte modelliert — umſchließt im Hintergrund des Hofes die Wagenſchuppen. Um eine Kuppel aus Stein, die auf vier Gewölbezwickeln ruht und durch ein Oberlicht ihre Beleuchtung empfängt, erſtrecken ſich drei hohe Galerien. Dieſe Galerien, in denen die Pferde in zwei Reihen ſtehen, ſind durch Pfeiler in zwei Gewölbe geteilt, die ſo geräumig ſind, daß man hinter den Pferden noch mit der Equipage durchfahren kann.

In ſo kurzen Worten kann man unmöglich die Schönheit der Bogen, die Reinheit und Harmonie der Profile, den lebhaften Effekt dieſer Schiffe, die mit Ziegeln und Steinen ausgekleidet und durch Pfeiler mit behauenen Kapitellen abgeteilt ſind, und die Eigenart der gedrückten Kuppel, einer verkleinerten Nachahmung des Pantheons in Rom, ſchildern. Ein Vorbau hinter der Reitbahn iſt

mit einem wunderbaren Flachrelief von Girardon geschmückt, das Alexander den Bucephalus bändigend darstellt.

Die Reitbahn des Großen Marstalles wurde bei den Festen Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. benutzt; eine Oper von Lulli, ein Ballett von Voltaire und von Rameau kamen hier zur Aufführung. Seit 1852 gehören diese herrlichen Gebäude der Armee; im Großen Marstall befindet sich die Artillerieschule und die Artilleriedirektion; der Kleine Marstall wurde dem ersten Regiment des Geniekorps zugewiesen; von der ganzen prachtvollen Dekoration jener Zeit ist nichts übrig geblieben als elegante schmiedeeiserne Arme, an denen die Laternen aufgehängt waren.

Die Hofküche (Grand Commun) wurde gleich nach Vollendung der Stallungen in Angriff genommen und 1684 vollendet; sie steht dem südlichen Flügel gegenüber, da wo früher die armseligen Häuser des alten Dorfes und die

Phot. Neurdein.

Abb. 116. Versailles vom Montboron-Hügel aus gesehen, Gemälde von J.-B. Martin.

kleine, dem heiligen Julius geweihte Kirche ſtanden. Um einen rieſigen viereckigen Hof herum erſtreckt ſich ein vierfaches Wohngebäude, deſſen zwei Stockwerke mit den Giebeln nicht weniger als fünfhundert Fenſter zählen. In einer Unmenge von Zimmern in allen Größen wohnen nahezu fünfzehnhundert Menſchen; das iſt kein Haus mehr, das muß eine Stadt genannt werden. Außer der Dekoration eines mächtigen Tores und vier Steingiebeln, auf denen Mazeline, Mazière, Le Comte und Jouvenet nach den Zeichnungen von Le Brun die Jahreszeiten und ihre Attribute modelliert haben, beſitzen dieſe Gebäude außen keine Skulpturen. Innen finden ſich noch andere Bildhauerwerke und ein ſchmiedeeiſernes Geländer, das ſich rings um die Mauern herumzieht.

Phot. Bourdier.

Abb. 117. Inneres der Notre-Dame-Kirche.

Die Küchen, die Hofbäckerei und die Hofkellerei befinden ſich im Erdgeſchoß; alles was am Hofe wie man ſagt „Mund hatte", bezog von da ſeine Nahrung. Nur für den König waren eigene Küchen im Erdgeſchoß des ſüdlichen Flügels vorhanden.

Die Einrichtung der Hofküche blieb bis zur Revolution unverändert. 1793 wurde ſie in eine Waffenfabrik umgewandelt, die ſich unter der geſchickten Leitung Boutets einen Weltruf erwarb. Aus dieſer Zeit ſtammen die kriegeriſchen Flachreliefs, die an dem Tor zwiſchen den Skulpturen des 17. Jahrhunderts zu ſehen ſind. Später wurde aus der Hofküche eine Muſikſchule, eine Zeichenſchule und ein Waiſenhaus; 1826 erhöhte man das Gebäude recht ungeſchickt um ein Stockwerk und verlegte 1832 endlich das Militärhoſpital hinein, das bis heute noch ſeine Räume inne hat.

Der Gemüſegarten wurde 1678—1683 nach Süden, oberhalb der Rue de l'Orangerie, auf ein ſumpfiges, mühſam aufgeſchüttetes und ſaniertes Gebiet verlegt. Das was Manſart dort gebaut hat, iſt ganz unbedeutend; dafür erkennt

man aber in den von Wasserbecken durchsetzten Beeten, in den Terrassen und eingezäunten Gärten die allgemeinen Anordnungen des berühmten Gärtners La Quintinie. Das einzige übrig gebliebene Kunstwerk ist ein herrliches Gitter aus Schmiedeeisen, das sich nach dem Schweizerteich hin öffnet.

Das sind die Gebäude der „Außenwerke von Versailles" aus der Zeit Ludwigs XIV., die heute noch stehen und irgend einem Zweck dienen. Es genügt,

Phot. Bourdier.

Abb. 118. Fassade der St. Ludwigs-Kirche.

wenn wir jene großen Bauten, die nicht mehr existieren, wie z. B. das Jagdhaus (Vénerie), an dessen Stelle seit 1800 ein Justizpalast steht, oder das Schloß Clagny, das Ludwig XIV. nebst einem riesigen Gebiet der hochmütigen Montespan zum Geschenk gemacht hatte, nur kurz anführen. Nach 1769 war von diesem Armidapalast, wie ihn Madame de Sévigné nannte, und von den entzückenden Gärten, in denen Mansart und Le Nôtre Wunderwerke geschaffen hatten, nichts mehr übrig. Ein ganzes neues Stadtviertel und zwar eines der vornehmsten des modernen Versailles nimmt jetzt den Platz ein, wo sich damals

jener prächtige Beſitz erſtreckte, der faſt mit dem des Königs wetteifern konnte. Der Teich von Clagny wurde 1736 trocken gelegt, und heute befindet ſich an ſeiner Stelle das ganze Netz von Straßen, die von der Rue Dupleſſis nach der Rue Maurepas und von der Rue Berthier nach der Rue Neuve führen.

Das ganze Verſailles Ludwigs XIV., das 1715 faſt dreißigtauſend Einwohner zählte, beſtand aus Gärten und gepflaſterten, von Colbert mit Ulmen beſetzten Straßen, zwiſchen denen die Hôtels der Vornehmen, die Häuſer der Kaufleute und die Wirtshäuſer ſich erhoben, die alle dieſelbe Höhe und dieſelbe Farbe hatten, weil ſowohl die Pavillons als auch die Häuſer einſtöckige, mit Schieferdächern gedeckte Gebäude aus Stein und Ziegeln waren. Die rötlichen Mauern und bläulichen Bedachungen mußten zwiſchen den ſehr regelmäßigen grünen Linien der Bäume wohl einen ſehr erfreulichen und luſtigen Eindruck machen; vom Schloß ſah das alles wie ein großes Blumenbeet gegenüber den Gärten des Schloſſes aus. Nur wenige dieſer Hôtels haben ihre urſprüngliche Form beibehalten. Eines der ſchönſten und größten unter ihnen war das von Conti, das 1670 von dem Marſchall von Bellefonds erbaut und 1680 von Ludwig XIV. für ſeinen Sohn, den Herzog von Vermandois angekauft worden war, von dem es die Prinzeſſin Conti 1683 geerbt hat. 1723 ließ es Ludwig XV. dem Großmeiſter des königlichen Hauſes, dem Herzog von Burgund, anweiſen. In dieſem Hauſe fanden große Feſtlichkeiten zu Ehren der Madame de Prie ſtatt, und aus dieſer Zeit ſtammen auch die entzückenden Täfelungen, die man noch, obwohl ſtark verändert, in dem neuen Rathaus neben Superporten von Martin und galanten Gemälden von Reſtout, Detroy, Coypel und Lemoyne ſehen kann.

Phot. Bourdier.

Abb. 119. Inneres der St. Ludwigs-Kirche.

Die Notre-Dame-Kirche wurde von 1684—1686 von Manſart erbaut,

als Erſatz für die in der Nähe gelegene Rekollektenkapelle, die auf die andere Seite der Place d'Armes verlegt worden war. Sie iſt ganz in italieniſchem Geſchmack gehalten und wirkt mit ihren kleinen niedrigen Kuppeln und ihrer von zwei Glockentürmen umrahmten zweiſtöckigen Säulenfaſſade recht banal; ihr bogenförmiges, etwas abgeplattetes Gewölbe ruht auf einem von klaſſiſchen Pfeilern getragenen Gebälk (Abb. 113 u. 117).

Phot. Pamard.

Abb. 120. Tor der Stadtbibliothek.

Die recht beſcheidenen Proportionen dieſer Kirche, an die 1867 eine Herz-Jeſu-Kapelle angebaut wurde, erſcheinen noch winziger, wenn man ſie mit denen des Doms vergleicht, zu dem Ludwig XV. am 12. Juni 1743 den Grundſtein legte, und in der am 24. Auguſt 1754 der erſte Gottesdienſt ſtattfand. Die St. Ludwigs-Kirche wurde von dem Enkel des großen Manſart, Jacques-Hardouin Manſart de Sagonne, im Oſten des Küchengartens und jenſeits

der Rue de Satory erbaut. Von außen ſieht ſie recht ſonderbar und wenig gefällig aus mit ihrer großen, zwiebelförmig ausgebauchten Kuppel und den kleinen barocken Glockentürmen zu beiden Seiten der Faſſade (Abb. 118). Aber das 93 Meter lange Schiff iſt hoch und hell und erinnert ſtark an die ſchönen gotiſchen Gewölbe (Abb. 119). Einige alte Gemälde verdienen Erwähnung: die Auferweckung des Sohnes der Witwe zu Nain von Jouvenet (1708), die aus der Re-

Phot. Barbichon.

Abb. 121. Inneres der Stadtbibliothek.

kollektenkirche ſtammt; ferner im Umgang des Chors ein Heiliger Ludwig von Lemoyne, und eine Predigt des heiligen Johannes von Boucher. In der Nähe der St. Ludwigs-Kirche füllt ſich das Hirſchparkviertel mit Häuſern. Auf dem ſchönen Plan des Abbé Delagrive aus dem Jahre 1746 ſieht man die regelmäßigen Vierecke, die im neuen Verſailles zum Teil erhalten geblieben ſind. Im Mittelpunkt liegt der Markt, der bis auf unſere Zeit ſein eigenartiges Gepräge bewahrt hat; er ſtammt aus dem Jahre 1735, und der große Brunnen, der ihn ſchmückt, iſt von 1766 (Abb. 126). In der Rue Royale erblickt man das monu-

mentale Tor des alten Hôtel des Gardes du Corps (1731); heute ist es eine Kavalleriekaserne. Auch das Hôtel des Chevau-Légers (1751) auf der Avenue de Sceaux dient jetzt als Kaserne. Das Hôtel de la Guerre, das 1759 von Berthier erbaut worden ist und dessen trophäengeschmücktes Tor auf die Rue Gambetta führt, heißt heute Artillerie- und Genieschule. Das weiter unten

Phot. Pamard.

Abb. 122. Tür des Kommandos der Genietruppen (6, Avenue de Paris).

gelegene Hôtel des Affaires étrangères, ebenfalls von Berthier 1761 erbaut, wurde 1799 Stadtbibliothek (Abb. 120). Dieses Gebäude ist eines der schönsten Monumente von Versailles; über seinem Tor erhebt sich ein äußerst eleganter Giebel, und das Innere ist reich mit goldgeschmückten Sälen ausgestattet, deren Superporten, von Van Blarenberghe 1770 gemalt, die Hauptstädte Europas darstellen (Abb. 121). Viele Bücher aus dem Schloß haben ein Heim gefunden in

Phot. Neurdein.

Abb. 123. Der Ballſpielſaal.

dieſer reizenden Bibliothek, wo die mit dem königlichen Wappen geſchmückten und in Maroquinleder gebundenen Bücher der „Mesdames", der Töchter Ludwigs XV., und die aus den Bücherſchränken der Marie-Antoinette neben herrlichen Täfelungen und einigen Kunſtwerken ruhen, unter denen wir eine entzückende weibliche Büſte von Caffiéri hervorheben.

Auch die Maitreſſen des Königs ſind in dem neuen Verſailles nicht vergeſſen. Madame de Pompadour, nicht zufrieden mit den Gärten, um die ſie im Jahre 1748 ihre in der Nähe von Trianon gelegene Ermitage bereicherte, erhielt im Jahre 1752 ein herrliches Hotel, das ganz in der Nähe des Schloſſes an der Stelle errichtet wurde, wo früher das Pumpwerk Ludwigs XIV. ſtand. Heute iſt das Hôtel-Reſtaurant des Reſervoirs daraus geworden, dem auch das 1783 erbaute große königliche Möbelmagazin einverleibt iſt. Madame du Barry beſaß an der Avenue de Paris das reizende Gartenhaus, das Binet, der Kammerdiener des Dauphins, ſich im Jahre 1751 hatte bauen laſſen. Sie ließ ein großes Gebäude hinzufügen, in dem 1775 die Stallungen des Grafen der Provence untergebracht wurden. Seit der Revolution dient dieſes Haus als Kaſerne und trägt zum Andenken an den Grafen den Namen Caſerne de Monſieur.

Unter den Gebäuden, die wir Ludwig XVI. verdanken, muß außer den kleinen, recht einfachen Hotels im Wieſenviertel (Quartier des Prés), das an die Stelle des alten Teiches von Clagny getreten iſt, das Theater genannt werden, das 1777 für Mademoiſelle Montanſier von dem Maſchiniſten Boullet zwiſchen dem

Neptunbecken und der Rue des Réservoirs errichtet wurde, ein großes, sehr einfaches Gebäude, dessen Saal außerordentlich wohl proportioniert ist; früher war es durch einen Gang mit dem Schloß verbunden.

Der herrliche Saal, den der Architekt Pâris im Jahre 1787 ganz nahe bei den in eine Kaserne umgewandelten Bâtiments des Menus-Plaisirs für die Sitzungen der Versammlung der Notabeln erbaut hatte, wurde 1800 in unsinniger Weise zerstört; in diesem Saale hatten sich am 5. Mai 1789 die Stände vereinigt. Versailles hat aber wenigstens ein wertvolles Andenken an die Zeit des Heroismus in seinen Mauern bewahrt: den schmucklosen, hellen Saal, der seit 1686 Ludwig XIV. als Ballspielsaal diente, und in dem am 20. Juni 1789 die Abgeordneten des Dritten Standes den berühmten Schwur leisteten (Abb. 123). In dieser Wiege der großen Revolution wurde 1790 eine bronzene Gedächtnistafel angebracht, aber erst im Jahre 1879 wurde beschlossen, ein Spezialmuseum dort einzurichten. Am 20. Juni 1883 wurde das Revolutionsmuseum eingeweiht. Wir sehen dort eine von Saint-Marceaux modellierte Statue von Bailly, umgeben von den Büsten der Hauptvertreter des Dritten Standes, und an der Rückwand des Saales befindet sich eine von Luc-Olivier Merson unternommene Ausarbeitung des von David begonnenen Gemäldes. In Glaskästen sind auf die Entstehung der Revolution bezügliche Abgüsse, Zeichnungen, Stiche und Autographen untergebracht.

Die Stadt des 19. Jahrhunderts hat, bei aller unausbleiblichen Verschlechterung, lange Zeit so weit als möglich den Charakter ihrer alten Straßen und Plätze beibehalten; sie hat die einzigartige Schönheit ihrer großen Alleen wohl verstanden, deren symmetrisch beschnittene Ulmenmauern immer noch stehen. Der Bahnhof auf dem Rechten Ufer, der 1839 von dem Herzog von Orléans eingeweiht wurde, hat schon einen ganz archaistischen Reiz im Vergleich mit den Gebäuden, die seit einigen Jahren in rascher Aufeinanderfolge um das Schloß Ludwigs XIV. herum

Phot. Bourdier.

Abb. 124. St. Antons-Tor.